



HAL
open science

La Représentation de soi à travers la textualisation de l'espace insulaire réunionnais : étude de l'oeuvre de Jean Lods

Annick Gendre

► To cite this version:

Annick Gendre. La Représentation de soi à travers la textualisation de l'espace insulaire réunionnais : étude de l'oeuvre de Jean Lods. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2007. Français. NNT: . tel-00174119v1

HAL Id: tel-00174119

<https://theses.hal.science/tel-00174119v1>

Submitted on 21 Sep 2007 (v1), last revised 5 Jun 2015 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE MICHEL DE MONTAIGNE - BORDEAUX III

ECOLE DOCTORALE « EDILEC »

N° attribué par la bibliothèque

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE BORDEAUX III

Discipline : Littératures française, francophones et comparées

présentée et soutenue publiquement

par

Annick GENDRE

le 8 juin 2007

La Représentation de soi à travers la textualisation de l'espace insulaire réunionnais :

ETUDE DE L'ŒUVRE DE JEAN LODS

Directeur de thèse : Martine Mathieu-Job

JURY:

M. Michel Bénéamino, Professeur à l'Université de Limoges

M. Jean-Claude C. Marimoutou, Professeur à l'université de La Réunion

Mme Danièle Sabbah, Maître de Conférences à l'Université de Bordeaux III

Remerciements

à Jean Lods, pour l'éthique de son amitié, sans faille, pour sa confiance et son soutien et à son épouse, Françoise Lods, pour son aide aussi précieuse que bienveillante

à Madame Martine Mathieu-Job, mon directeur de thèse, pour la qualité de ses conseils, son soutien constant en dépit des distances géographiques.

à la Society for Francophone Postcolonial Studies de Londres pour son accueil lors de son colloque annuel les 28 et 29 novembre 2003, particulièrement à David Murphy et Patrick Corcoran.

à Yolande Govindama, qui m'a invitée à donner une conférence pour l'ADESI (association internationale pour la promotion des diplômés de l'enseignement supérieur et des grandes écoles), pour la richesse de son point de vue et sa générosité lors de nos échanges intellectuels

à Beïda Chekhi, Présidente d'Honneur de l'ACLF rattachée à l'Université de Lettres de Paris IV, pour son accueil lors de la journée d'études du mai 2005, pour ses encouragements et pour la richesse de ses interventions.

À Jacques Chevrier, Président d'honneur de l'ACLF, pour son accueil et ses encouragements.

à mes professeurs de l'Université Michel de Montaigne, avec une pensée particulière pour Marie-Christine Bellosta, Dominique Rabaté, M. Cabanès et M. Cambronne.

aux Editions du Seuil et à Henri Martin, qui m'a confié le stand Albin-Michel, cinq Salons du Livre durant, ce qui m'a aidé à honorer mes frais d'inscription à la faculté de Bordeaux.

à François Wahl et à François Lacouture, qui ont accepté quelques échanges épistolaires

à Liliane Phan et aux éditions de la Nouvelle Revue Française et à l'équipe de la presse des éditions Calmann-Lévy, pour leur sollicitude dévouée.

aux membres de l'association *D'Une Rive L'Autre Associations*

à Madame Stoffer et Madame Laporte, principales du Collège Henri Barbusse (Bagneux, Hauts de Seine), pour m'avoir confié sans hésiter nombre de responsabilités passionnantes et m'avoir soutenue dans mes projets

à mes classes *rock and roll* du collège susdit, avec une tendresse particulière pour Karlux, Abire, Malvina, Sabrina, Candice, Vincent, Elodie, Clalite, Stressis, Stélyne, Lilia, Laury, Samiata, Tamane, Fatou, Maryne, Lina, Séverine, Marc-Olivier dit Marco, pour nos délires d'enfance en partage, dans le soleil de notre atelier théâtre, pour tous ces petits clochers de cocagne hebdomadaires qui sublimaient notre « chienne de vie ».

à mes parents, pour leur affection, leur confiance, la culture du *sapere aude* qu'ils m'ont transmise chacun à leur façon ; à ma mère, pour sa relecture attentionnée ; à mon frère, à Alain

à ma famille, pour sa patience et pour toute son affection

aux membres déportés de ma famille FANDOS-BAIXAS, qui m'ont légué la liberté en otage

à mes amis et amies, qui ont accepté d'entrer dans l'ère du café-champagne, ce 8 juin, pour rattraper tous les verres que l'on n'a pas pu prendre ensemble durant toutes ces années, à Lionel, à Charlotte, son Manu et leur petit Louis, à Gilles et Céline et leurs petits, à Alfredo, à Manuel, à Jean-Pierre, Patrice, Anne-Marie, ...

à Olivier Rolin, pour sa foi en la Littérature, son *altiplano* et son amitié « A la vie, à la

mort »

à Fernand Moszkowicz, pour son affection quand bien même je ne suis pas Malkovitch, pour le baroquisme de ses projets de scénario, son régime au soja, et sa gym avec Galliano

et à Frédéric Brechenmacher.

Abréviations :

LSA : Le Silence des Autres

LPE : La Part de l'eau

LMS : La Morte Saison

BDV : Le Bleu des vitraux

SV : Sven

QJL : Quelques Jours à Lyon

M : Mademoiselle

L.E.T. : « L'Espoir transculturel, écriture et déracinement », conférence du
7 / 07 / 1988

D.C.A.E. : « Du chaos à l'étoile ou une littérature de survie », octobre 1992

« Et il se rappela comment, il y avait longtemps, lui, jeune homme, avait obligé son père à le laisser suivre les pénitents, comment il avait pris congé de lui, comment il était parti pour ne plus jamais revenir. [...] Et ce père n'était-il pas mort depuis longtemps, seul, sans avoir revu son fils ? Ne devait-il pas s'attendre au même sort ? N'y avait-il pas quelque chose de comique, d'étrange et de stupide dans cette répétition des faits, dans cette course en rond dans le même cercle fatal ? »

Hermann Hesse, *Siddhartha*¹.

Introduction

La thèse de doctorat que nous soumettons est une monographie qui porte sur les romans de Jean Lods qui ont été publiés entre 1973 et 1996. Cette production fictionnelle a vu le jour à la fin du vingtième siècle, dans les années 1970, tandis que le nouveau roman dominait la scène littéraire. Le genre de l'autofiction achevait de troubler les certitudes durement acquises quant aux relations qu'entretenaient les deux mondes, celui narré et celui de la narration. Le structuralisme montrait ses premiers signes d'essoufflement. Avec l'effondrement de l'empire colonial, la richesse des littératures des régions libérées de l'ancienne ingérence fut enfin reconnue, leurs qualités littéraires ainsi que leurs explorations inédites commencèrent à être appréhendées avec la rigueur scientifique et l'honnêteté intellectuelle qu'elles méritent. Les sept romans de Jean Lods s'inscrivent dans cette effervescence multiforme et n'ont de cesse de donner à lire leur singularité. Nous proposerons à l'issue de cette étude des hypothèses relatives à leur inscription dans les littératures françaises continentale et indiaocéanique².

¹ Hermann Hesse, *Siddhartha*, Paris, Grasset, 2005.

² L'usage de cet adjectif connaît les trois graphies suivantes : *indianocéanique*, *indiaocéanique* et *india-océanique*. Dans la mesure où elle reflète une inscription de l'île de La Réunion dans un ensemble géographique et culturel pluriel, l'emploi de la deuxième graphie semble pertinent dans ce travail.

Tout en relevant du genre de la fiction romanesque, six récits de notre *corpus* sont écrits à la première personne. Seul *Quelques jours à Lyon* est doté d'un narrateur extradiégétique³, qui alterne les focalisations internes et externes de façon très irrégulière. La voix de cette instance, peu caractérisée et souvent omnisciente, est aisément transposable à la première personne, si bien qu'elle apparaît comme une troisième personne factice. Par ailleurs, les parcours des personnages principaux, des narrateurs-personnages dans les autres récits homodiégétiques, présentent de nombreux points communs avec les événements qui ont scandé la vie de l'auteur. Dans ses divers entretiens comme dans ses conférences, Jean Lods ne s'est jamais défaussé quant à ces similarités. Très tôt, l'auteur a qualifié ses personnages de « moi possibles ». La dominance de la première personne associée au genre romanesque et à ces « emprunts » biographiques invite à identifier ces récits comme des autofictions. L'évolution que connaissent les narrateurs-personnages, ainsi que l'appréhension du passé à laquelle ils se livrent et qui constitue l'une des problématiques essentielles des textes, tendent à corroborer une telle analyse. Néanmoins, le recours particulier à la métalepse diégétique et l'irruption de la *fantasy*, nommées parfois « contrefictions »⁴, qu'elle soit le fait des jeux de l'enfant remémorés ou des rêves, relèvent d'une représentation de *soi* inédite et invitent à nuancer cette inscription générique. Cette mise en péril du genre appelle une analyse de la représentation de *soi* dans ces récits. Celle-ci nous semble ressortir à trois facteurs : l'usage de la métalepse structurelle, la géographie imaginaire dans laquelle la textualisation de l'espace insulaire réunionnais assume un rôle majeur, et une forme de métalepse rhétorique, que nous résumons au moyen de la formule « le *comme si* », caractéristique de l'écriture de l'auteur. Ces trois facteurs, qui rendent compte du caractère inédit de la représentation de *soi*, constituent dans cet ordre les trois étapes de notre étude. Bien qu'ils soient intimement liés les uns aux autres, il est nécessaire de les appréhender séparément, afin de rendre lisibles leurs *points d'articulation*.

³ Nous empruntons ce terme à la terminologie de Gérard Genette, en particulier dans son ouvrage *Figures III*, Paris, Seuil, 1979.

⁴ Maxime Abolgassemi, considère « contrefictionnelle toute séquence qui consiste à ouvrir dans le récit une branche narrative qui n'accède pas au statut de fait avéré » (introduction de l'article « Contrefiction », accessible en ligne ; les références du site en sont précisées dans la bibliographie proposée en fin d'ouvrage, à l'entrée de l'auteur). Cf. également les développements qu'il propose dans « La contrefiction dans *Jacques le Fataliste* », *Poétique*, n°134, p. 223-237.

Jean Lods est né le 5 avril 1938, à Montbéliard (France). Il a vécu son enfance et son adolescence à Saint-Denis et dans le cirque de Salazie (Ile de La Réunion). Ingénieur en télécommunication à la retraite, il vit à Paris depuis l'âge de dix-sept ans. C'est invité en tant qu'écrivain qu'il est retourné dans l'île, trente ans après l'avoir quittée. Les anthologies des littératures de l'océan Indien accordent une place à ses romans, considérés comme réunionnais par les insulaires et salués dès leurs parutions par l'ensemble de la critique littéraire française. Des extraits de son œuvre sont étudiés dans le manuel scolaire destiné aux lycéens, *La Littérature réunionnaise*⁵.

La biographie d'un auteur a-t-elle jamais expliqué son œuvre ?

« Là où les expériences vécues ne se plient pas au schème héréditaire, on en vient à un remaniement de celles-ci dans la fantaisie, dont il serait assurément profitable de suivre l'œuvre en détail. » Sigmund Freud, *L'Homme aux loups*⁶.

Si le débat soulevé par cette question n'est pas mort, il semble qu'une œuvre telle que celle de Jean Lods incite le lecteur à la revisiter, et à la formuler autrement. Les origines de l'être justifient-elles l'acte d'écriture ? A moins que ce ne soit l'acte d'écriture qui s'efforce d'expliquer les origines ? Mais que faut-il entendre par « origines » ? S'agit-il de ce qui précède la naissance de l'être, les premières années du sujet, ou les « fantasmes des origines » si prompts à se confondre avec les fantasmes originaires ?

Evoquons les premiers événements de la vie de Jean Lods. Ses parents étaient tous deux enseignants. Ils se rencontrèrent à Nouméa. La mère de Jean Lods, originaire de Nouvelle Calédonie, se laissa séduire par un jeune professeur de philosophie, Noël Martin⁷, originaire du Limousin. Il ne tarda pas à regagner la métropole. Frédérique Lods, enceinte et issue d'une famille protestante aux règles très strictes, s'enfuit de Nouvelle Calédonie afin de cacher sa grossesse. Elle accoucha en France, à Montbéliard. L'enfant naquit au mois d'avril. Son père le reconnut en juillet. Muté à La Réunion en 1938, il y demeura quatre ans, puis enseigna la

⁵ Paris, Editions Nathan, mai 2004, sous la direction de Jean-François Samlong.

⁶ Sigmund Freud, *L'Homme aux loups*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 117.

⁷ Philosophe chrétien, plus connu sous le patronyme Martin-Deslias, mort en 1977. Nous indiquons dans la bibliographie en fin d'ouvrage ses différents essais philosophiques.

philosophie, pendant dix ans environ, à Tananarive, aux côtés de professeurs qui s'apprêtaient à acquérir une vive renommée, tels qu'Octave Mannoni. Frédérique Lods s'embarqua pour La Réunion en 1939. Durant la traversée, elle fit la rencontre de la famille Payet. Les visites furent fréquentes chez « Maman Pitié », autre nom de Madame Payet. Ces « Grands Blancs »⁸, catholiques pratiquants, apportèrent aide et affection à la jeune mère et à son enfant, âgé d'un an à peine. Ainsi l'auteur grandit-il entouré de leurs six filles, l'hiver, à Saint-Denis, l'été, dans leur vaste propriété de Salazie, Mare-à-Citrons, si bien que le regard de l'enfant sur le monde réunionnais s'est en grande part construit dans la conscience de la triple marginalité de sa mère : Frédérique Lods était une intellectuelle qui travaillait pour vivre, une mère célibataire et de confession protestante dans un département éminemment catholique.

L'intérêt de ces indications est double. D'une part, elles ne manquent pas de préciser le contexte historique et social de certaines convocations de l'île. L'île de l'enfance s'inscrit dans La Réunion des années 1940-1950. Les récits de Jean Lods semblent puiser de façon inégale dans cette source à la fois socio-historique et familiale. D'autre part, en révélant l'écart entre le vécu de l'auteur et son œuvre romanesque, elles écartent l'hypothèse de romans autobiographiques et augurent des perspectives nouvelles de lecture. Si l'on considère la lecture du roman autobiographique telle que l'envisage Philippe Lejeune⁹, le lecteur se voit confier une tâche de fin limier traquant la véracité des faits rapportés. Or, l'œuvre de Jean Lods explore non pas ce qui a été, mais ce qui a peut-être été, a dû et a pu être, aurait dû, aurait pu être. Il s'agit moins de reconstituer un puzzle, de recouvrer les articulations qui relient des événements vrais, semble-t-il, que de tenter de révéler et de donner un corps verbal à tout ce qui n'a pas été. Là semble résider le rêve de totalité de l'œuvre lodsienne. Faut-il alors appréhender les récits comme une

⁸ Employée pour désigner les insulaires descendants des premières familles d'origine européenne qui se sont implantées dans l'île, cette expression est utilisée couramment sans majuscule. Nous avons pu remarquer, dans la correspondance échangée avec l'auteur, que Jean Lods, à l'instar de ces descendants, recourt aux majuscules. Le créole lui fait correspondre « gros blancs ».

⁹ Nous rappelons la définition de l'autobiographie: « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. », *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

dénégation du vécu, et donc comme un miroir inversé ? Les envisager ainsi tendrait à faire oublier qu'ils sont une production de mots particulière. Le récit lodsien apparaît plutôt comme une prétérition romanesque. « Je dis que je ne dis pas le réel qui a été » ou « j'écris que je n'écris pas le réel qui a été » : notre étude s'efforce de saisir ce qu'implique cette affirmation qui se donne pour objet l'expression de la négation du vécu. L'écriture ne se fait pas mensongère, elle ne se donne pas ici en regard d'un réel vécu. Elle semble même éviter une telle perspective. Seule l'enfance passée à La Réunion réalise un dénominateur commun entre le vécu de l'auteur et la production romanesque. Le lien entre l'homme et l'écrivain est l'île. Le narrateur relate ces premières années passées dans l'île, les siennes ou celles de son père (*Quelques jours à Lyon*). Dans *Le Silence des autres* et *La Part de l'eau*, l'île se métamorphose en lagune et constitue l'espace dans lequel évolue le protagoniste. Une île à ne pas s'y tromper, comme le confirme l'article de Jean-François Samlong¹⁰, et peut-être une île à trop s'y méprendre.

Si Jean Lods donne à lire des représentations d'un passé qui n'a pas eu lieu, dans un cadre dans lequel il a cependant vécu son enfance et son adolescence, ses œuvres donnent à lire une rencontre de représentations. Ces représentations seraient à la fois l'action et le résultat de cette action qui consiste à rendre sensible quelque chose au moyen de signes et d'images. On peut lire, tantôt juxtaposées, tantôt imbriquées, la représentation qu'a l'auteur de l'espace réunionnais, qui n'est pas sans connaître elle-même plusieurs « états » ; la représentation de l'espace réunionnais à un moment donné et la représentation qu'a l'auteur, que l'auteur s'est construite, de la représentation qu'ont les insulaires de leur île et celle des métropolitains de cette « petite France ». L'île est *l'entre-deux homme-écrivain*, à la fois la scène de l'enfance vécue et la scène ou le plateau qui font l'objet des remaniements. Dans l'écriture de l'île se répète l'écriture du secret. La « répétition » y serait à la fois les étapes de la mise scène et l'expression recommencée. L'île, comme l'île-lagune, est un espace de signes et d'images qui s'offre au regard et à la voix du narrateur.

¹⁰ « Jean Lods : la maison du silence de mort », *L'Insularité, thématique et représentation*, Paris : Editions L'Harmattan 1995, p. 317-324.

L'œuvre ne saurait livrer directement le contenu du secret qu'elle exhibe. En revanche, son écriture semble s'efforcer de déjouer son caractère implacable. La lecture de *Mademoiselle*, en regard des autres romans, est fort éclairante. L'auteur présentait ce dernier roman comme celui qui était le plus proche de lui, le plus « autobiographique », et comme « la clé de tous les autres ». Or, le narrateur qui s'exprime à la première personne semble indiquer que ce qui n'a pas été nommé, ce qui est resté tu, dans le blâme de la mère, est le nom du père :

« Alors, oui, je devenais comme lui. Même pas comme lui, le jamais nommé : comme quelqu'un de monstrueux, que tu te gardais bien de désigner, mais dont je devinais que c'était lui. » (p. 55).

C'est seulement grâce à ce dernier récit que l'on apprend ce qui est l'enjeu du blâme, ce qui est au cœur du silence complice qu'Eric choisit de rompre. Déjouer le caractère implacable du secret passe dans ce récit par une transformation radicale du narrateur : il y a inversion du sujet et de l'objet du blâme. La mère devient l'objet du reproche, tandis que le fils-narrateur s'impose en juge. Dans toute l'œuvre de Jean Lods, le blâme de la figure maternelle est omniprésent, mais il reste souvent implicite. De la même manière qu'elle traverse toute l'œuvre, nous interrogeons tout au long de notre étude cette problématique complexe du Nom-du-Père sans prétendre la résoudre. Le sentiment de culpabilité du fils et le silence dont on l'entoure en sont les premiers effets. La non acceptation « de ce qui est » et l'enfermement dans ce qui « devrait être » en sont les dignes prolongements. Telles sont les diverses déclinaisons du fait de « taire » que dénonce l'œuvre de Jean Lods.

L'enjeu du blâme, ce qui est passé sous silence, est un nom. Non pas la personne, mais le mot qui la désigne, et à travers lui, la dénomination elle-même. Il reste à rendre compte comment l'écriture de Jean Lods, particulièrement son « écriture-espace », s'origine dans ce refus de la dénomination et lutte contre ce silence forcé. L'expression « écriture-espace » est empruntée à Marie-Claire Ropars-Wuillemier¹¹ et désigne la mise en œuvre de l'espace, par et dans l'écriture. Si l'île est un espace de signes, elle joue un rôle de choix dans cette conquête du verbe et du nom.

¹¹ *Ecrire l'espace*, Saint-Just-La-Pendue, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

L'écrivain donne à lire six romans « homodiégétiques »¹² : le narrateur fait part d'un récit à la première personne dans lequel il joue un rôle essentiel. Cela confère-t-il un statut particulier à l'exception que constitue le roman hétérodiégétique *Quelques Jours à Lyon* ? Dans un seul d'entre eux, *Mademoiselle*, le narrateur se donne explicitement un locataire, la mère, autrement dit le personnage éponyme. Ces différences ne sauraient gommer les points communs que partagent ces récits, ainsi que les liens qui se tissent des uns aux autres. A partir de *La Morte saison*, une histoire semblable se donne à lire de l'un à l'autre. Il est question d'un retour sur l'enfance : le narrateur se livre à un voyage spatio-temporel *à rebours*. L'étude de l'instance narrative révèle non seulement une évolution de l'appréhension de ce voyage, mais aussi manifeste une autre histoire qui traverse toute l'œuvre.

Les six premiers récits de l'auteur ont été publiés par des éditeurs parisiens, alors que le dernier, *Mademoiselle*, a vu le jour grâce à l'association des Editions Paroles d'Aube (Vénissieux, France) et de Grand Océan (Saint-Denis, Réunion). L'unité que forment ces sept fictions résulte de plusieurs facteurs qui rendent tous compte d'une grande qualité de composition. Le style poétique de l'écriture de l'auteur se distingue par des images récurrentes et accompagne des scènes types, qui, si elles relèvent d'obsessions personnelles, témoignent toutes de la présence d'un imaginaire aussi complexe que profond. L'étude de l'ensemble de ces récits fait apparaître l'évolution de cet imaginaire fécond. De plus, nous verrons que cette manière ne saurait être réductible à une fonction esthétique, dans la mesure où ses figures de prédilection empruntent au même principe ou mécanisme mental qui préside à la structure des récits, l'analogie. L'analogie dans l'écriture et l'analogie des écrits coïncident, dans cet ensemble romanesque, avec la production d'une géographie personnelle. Ce sont les relations et les interactions entre ces analogies et la représentation romanesque de l'espace que nous mettons en perspective.

¹² Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1979.

A l'exception de *Mademoiselle*, qui est un monologue auto-narrativisé¹³, les romans lodsisiens mettent chacun en présence au moins deux récits, le récit qui coïncide avec le présent de la narration, et le récit du passé. Un récit intérieur, comme un récit de rêve, peut interrompre momentanément l'un de ces récits. *La Part de l'eau*, *La Morte saison*, *Le Bleu des vitraux* et *Sven* ont la particularité d'être relatés par un « double narrateur », et cela selon trois processus différents. Dans *Figure III*, à la fin de la deuxième note du paragraphe relatif aux niveaux narratifs, page 239, Gérard Genette explique la rareté de cette situation. La voix narrative se scinde dans *La Morte saison*, et participe de la séparation des récits par les expressions choisies pour relater les jeux de l'enfance, les émois adolescents de l'amour déçu et le cynisme venu avec la maturité. Mais la duplicité est telle dans *La Part de l'eau* qu'il est difficile de déterminer avec certitude l'identité du narrateur : le stagiaire ne serait-il pas Tonio ? Cependant, les deux personnages n'ont pas la relation créature-créateur qu'entretiennent Sven et Emmanuel : un autre type de « double narrateur » voit en effet le jour dans *Sven*. Ce statut particulier du narrateur est lié à la métalepse, procédé qui traverse chaque roman lodsisien sans exception, qui en affecte la structure et trouve un écho permanent dans l'écriture même.

L'auteur fait sa véritable entrée dans le monde littéraire, à l'âge de quarante ans, avec *La Part de l'eau*. Publié chez Gallimard en 1977, le roman est salué dès l'année de sa parution par le prix Eve Delacroix. Le lectorat ignore alors que ce récit est le fruit d'une longue maturation. En effet, en 1973, l'auteur avait publié à compte d'auteur, aux éditions La Pensée Universelle, *Le Silence des autres*, un court récit qui en est la matrice. Bien que celui-ci se caractérise par l'absence de *tense*¹⁴ qui affecte l'histoire, il ne saurait être réductible à un coup d'essai. Version première de *La Part de l'eau*, ses onze chapitres présentent sensiblement la même intrigue que ce dernier. Le lecteur y découvre les mêmes personnages mis en scène dans le même espace, avec une certaine épure qui apporte un éclairage fort intéressant sur le texte de 1977. L'attente et la substitution y

¹³ Nous adoptons la définition proposée par Dorrit Cohn, dans *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, éditions du Seuil, 1981, p. 190-197.

¹⁴ Nous empruntons ce terme à l'essai *Leçons américaines*, Italo Calvino, Paris, Gallimard, 1997.

apparaissent explicitement comme les fils conducteurs du tissu romanesque.

Ecrits à la première personne, *Le Silence des autres* et *La Part de l'eau* ont pour cadre une lagune isolée et envahie par l'eau. Les deux récits se distinguent par leur structure. Alors que le premier montre une relative linéarité plus adaptée à la brièveté du texte adoptée, la construction seconde repose sur une symétrie particulière. Elle permet d'établir une réflexivité. Nous verrons ce que cette réalisation spéculaire doit au phénomène psychique du *cross cap*¹⁵. Le roman est composé de quatre parties : les deux premières comptent douze chapitres chacune, la troisième six chapitres, tandis que la dernière en rassemble sept. Le souci de l'équilibre n'a pas motivé leur répartition irrégulière. Les deux dernières parties comptent à elles deux autant de chapitres que chacune des deux premières. Chacune de ces dernières constitue-t-elle une entité autonome ou doit-on les envisager toutes deux comme une étape nouvelle qui s'opposerait aux deux premières parties ? Envisagées globalement, les quatre parties du roman, délimitées par l'auteur, donnent à lire quatre récits intimement liés. Nous les appelons récits A, B, C et D. Leur subtile intrication, analysée dans la première partie de notre étude (cf. p. 37-41 et Annexes, tableau n°3, p. IX), semble avoir motivé le montage textuel.

L'auteur met en scène le monologue d'un ingénieur sans nom ni mémoire, dont la mission est de repousser la progression de la lagune. A la différence du *Silence des autres*, le personnage de Tonio, un jeune homme originaire du lieu, assailli par la fièvre depuis qu'il est de retour du continent, apparaît très tôt dans le récit comme un double du narrateur-personnage. Tous deux tendent à se confondre au point que Tonio, sa vie, son agonie et ses funérailles, peuvent sembler l'invention du narrateur sur le point de succomber. Une forme d'hallucination spéculaire hantée par le souci de maîtriser la mort qui échappe. L'identité du narrateur-personnage demeure indécidable.

Trois ans plus tard, en 1980, parut *La Morte saison*. Edité par les éditions Gallimard, le

¹⁵ Nous désignons ainsi métonymiquement l'ensemble du phénomène de projection mentale qui met en œuvre l'objet projeté, le plan ou « miroir » sur lequel on projette, sa projection et le résultat de cette projection.

roman fut retenu dans la sélection pour les prix Renaudot et Fémina¹⁶. La dédicace de l'auteur à son ami Eric Westphal¹⁷, dramaturge et romancier, y est immédiatement suivie d'une épigraphe qui emprunte les quatre derniers vers du quatrième quintil des « Amis inconnus », de Jules Supervielle. Une pièce poétique qui semble hanter l'écriture de l'auteur, car le vers 25 s'impose à la mémoire du narrateur de *Sven*, page 85 : « Au mal que je lui fis, vais-je le reconnaître ? »¹⁸. Cette résonance d'un texte plus récent au paratexte de l'un des premiers récits participe autant à l'unité de l'œuvre que le choix réitéré d'un type de structure qui procède d'une façon singulière à l'enchâssement des récits, dans *La Morte saison* et *Le Bleu des vitraux*.

La structure de *La Morte Saison* alterne un récit « présent » et un récit du passé qui se partagent inégalement les trois volets du roman. Ces trois volets sont de longueur décroissante : le premier s'étend des pages 11 à 121 (chapitres 1 à 20), le deuxième des pages 123 à 206 (chapitres 1 à 14), tandis que le dernier referme le roman en trente pages (chapitres 1 à 4, p. 207-237). La construction du roman semble mimer la distanciation progressive avec le passé qui s'opère dans la conscience du narrateur. Cependant, cette mise à distance du passé effectif et l'irruption croissante des traces de ce passé dans le présent du narrateur se réalisent simultanément. Ceci est manifeste lorsque l'on considère séparément les étapes du récit de l'enfance et celles qui scandent l'histoire du « présent ». Cette démarche revient à défaire la trame tissée par le narrateur au double visage. Le récit du passé est composé de cinq séquences dans le premier volet du roman et s'achève en une seule séquence dans le deuxième. Douze chapitres y relatent le drame d'un amour déçu vécu dans l'enfance. A l'instar du récit second, le récit « présent » se répartit sur six séquences qui s'étendent sur trente-cinq chapitres. Une sélection des événements et une mise en scène expliquent la densité de la réactualisation du passé. La dilution du présent qui caractérise le retour sur les lieux du passé semble le fait des résistances affectives.

¹⁶ D'après l'Agence Française d'extraits de presse, articles consultés aux archives de presse des éditions Gallimard.

¹⁷ Auteur du roman *La Manifestation* (1968) et de nombreuses pièces de théâtre *La Courtisane de Gènes* (1963), *Le Temps de payer* (1968), *Toi et tes nuages* (1971), *Mozartement votre* (1975), *Naufrage* (1977), *Outrages aux bonnes mœurs* (1983), *Un Parfum de miel* (1982), *Un Regard en arrière*, *Jus de framboise* (1999).

¹⁸ Cf. à ce propos, page 126 de notre étude.

A la différence des deux récits précédents, le narrateur-personnage est doté d'un passé et d'un nom : Martin Breilhac. Il espère retrouver à La Réunion les traces de son père. Dès le début de cette quête, le souvenir d'Eléonore, son amour caché, s'impose et trouve une réactualisation déceptive grâce à la fille de celle-ci, Marieka. La rencontre de la jeune femme transforme ses projets en tentative de revivre le passé. Avec la complicité sans illusion de Marieka, Martin se prête au jeu nervalien du « faux mariage ». Si l'amour de la fille de maître demeure inaccessible, il explore néanmoins le rôle de Patrice, celui qu'il n'a pas été, pour découvrir qu'il ne pourra jamais être cet homme aimé d'Eléonore. Le cyclone, en ravageant les dernières ruines de la propriété réunionnaise, met un terme à la mascarade. La morte saison est ce temps qui ne passe pas et qui résiste à toutes les mystifications.

En 1987, le même éditeur publia *Le Bleu des vitraux* qui remporta à l'unanimité le prix Alain Fournier. Il fut également sélectionné pour la première liste du Renaudot. L'auteur dédie ce roman à ses trois fils, Jean-Olivier, Emmanuel et Pierre-Alain. Le titre du roman renvoie à cette couleur des vitraux médiévaux que l'on n'a jamais su reproduire. *Le Bleu des vitraux* présente une construction enchâssée d'une facture plus traditionnelle que *La Morte saison*, dans la mesure où le récit « présent » ouvre et clôt le roman. Constitué de quinze séquences, il est le seul roman lodsien pourvu d'un épilogue qui relate les derniers jours que le père et le fils vécurent ensemble dans la maison familiale du cirque de Salazie. Les quatre subdivisions qui donnent à lire le drame du suicide paternel, rupture violente dans la continuité de l'histoire affective du fils, sont désolidarisées du reste du roman. Lors des funérailles de sa mère, Yann Toulec revisite son enfance réunionnaise brutalement brisée par le départ soudain de sa mère en métropole et par la mort de son père. Ainsi *Le Bleu des vitraux* inaugure-t-il dans l'œuvre lodsienne le motif de la remembrance liée à la mort des figures originaires. Le narrateur-personnage se dédouble : tantôt il est Yann, l'homme adulte, père de deux jeunes garçons ; tantôt il (re)devient Yannou, cet enfant qu'il se représente et pense avoir été. Son monologue intérieur procède de cette

distanciation à la fois temporelle et spatiale : le présent de Yann est métropolitain, tandis que l'enfance a définitivement jeté son ancre dans le cirque de Salazie.

Sven reprend et prolonge l'exploration de cette distanciation : les distances qui séparent l'île des Wadden et le cirque de Salazie, de même que les différences entre les temporalités, tendent à disparaître complètement. Aujourd'hui se confond avec hier. Sans doute est-ce pour cela que l'œuvre a particulièrement déconcerté la critique et les lecteurs. Publié par les éditions Calmann-Lévy en 1991, ce roman est sans conteste le plus poétique de l'œuvre de Jean Lods et probablement celui qui recouvre explicitement une dimension métaphysique complexe. L'auteur l'a dédié à son ami Marcel Bisiaux, homme de Lettres et créateur de la revue *84*¹⁹. Ce qui distingue ce roman de façon notable dans l'ensemble de la production lodsienne réside dans l'exploration qu'il manifeste de la métalepse au niveau de l'histoire²⁰ : la maïeutique du texte est mise en scène dans le récit des événements. Vingt-quatre chapitres font alterner le récit d'Emmanuel à la première personne et le récit du rêve qu'il fait de la vie de Sven et de son père dans le cirque de l'île de l'océan Indien. Ce dernier est relaté à la troisième personne. Les deux récits se partagent quinze séquences. Le narrateur-personnage, Emmanuel (prénom qui signifie « Dieu avec nous ») séjourne dans une île de la mer des Wadden où il effectue une mission d'observation ornithologique. L'alternance des deux récits coïncide avec l'alternance des espaces, de l'île nordique avec l'île tropicale. Le zoologue partage sa solitude et l'attente d'un enfant, Sven, avec le vieux gardien du phare. L'identité du personnage éponyme demeure mystérieuse : est-il le fils de l'ornithologue ou le double d'Emmanuel enfant, l'enfant qu'il n'est plus ? Sans en décider, le roman explore les différentes perspectives qu'ouvre une telle duplicité. Souvent, un jeune père imagine la vie retirée de son fils qu'il n'a pas connu, ne connaît pas encore, avec son propre père dans le cirque de Salazie. Simultanément, comme dans les rêves, le narrateur s'identifie souvent au personnage rêvé, lui-même doué de la capacité de rêver *son dormeur* à son tour. Qui rêve l'autre,

¹⁹ Revue littéraire fondée en 1947, à qui l'on doit notamment la première publication du *Théâtre de la cruauté*, d'Antonin Artaud.

²⁰ Expression que nous empruntons à l'article « Métalepse et mise en abîme », de Dorrit Cohn (références du site indiquées dans la bibliographie).

qui crée l'autre ? La dynamique du récit ressortit à un *tense* qui repose sur une fusion aussi complexe que subtile des espaces et des temporalités. La mise en abyme onirique coïncide avec la déroute de l'attente. Ce roman met en scène une paternité dont le propre est l'attente sans fin de l'enfant. Son retour semble devoir demeurer un impossible nécessaire. Le titre éponyme invite à lire le roman comme une représentation de la cristallisation de cet amour possible à la seule condition d'être inéluctablement déçu. *Sven* est également le premier récit de Jean Lods dans lequel les personnages se projettent mentalement dans un avenir : le narrateur-personnage s'y voue entièrement à l'investissement mental d'un *après* inscrit dans la continuité du passé et du présent en cours. Nous verrons que cette perspective inédite dans notre corpus se manifeste dans la fiction qui met en œuvre « l'enspacement » (*cf.* notamment, pour la définition de cette notion, p. 264) le plus complexe. Initialement, le récit devait s'intituler *La Mémoire blanche*. Jean Lods nous a confié que « dans [s]on esprit », ce titre « voulait traduire le désir, chez Emmanuel, en s'inventant un fils, d'effacer sa mémoire et de se recréer un autre passé, écrit en quelque sorte sur le palimpseste du premier ». Le roman se serait par ailleurs inscrit dans la tradition romantique que l'on reconnaît souvent dans l'œuvre de Jean Lods, dans la mesure où l'adjectif de couleur n'aurait pas manqué de renvoyer à la blancheur des dunes de sables de l'île des Wadden : le titre aurait attiré l'attention sur le paysage mental, en passant sous silence l'objet de sa mise en œuvre et l'enjeu qu'il représente. Cependant, « la mémoire blanche », en tant qu'impossibilité de la remembrance partagée, reste un thème fédérateur qui traverse toute l'œuvre de Jean Lods. Il semble que, dans ce roman, la disparition des frontières spatiales soit à la mesure de l'impossibilité de la rencontre.

On retrouve ce thème dans *Quelques jours à Lyon*, publié chez le même éditeur, en 1994. Ce roman a été retenu dans la dernière sélection du Renaudot. La « mémoire blanche » y est représentée au moyen d'un autre paysage nordique, prolongement de l'Europe occidentale : le Grand Nord. Les enjeux du roman ont pour scène l'espace triangulaire que constituent l'Europe occidentale, l'île indiaocéanique et le Grand Nord. Le roman lyonnais est le seul récit entièrement

hétérodiégétique de Jean Lods. L'emploi de la troisième personne relève en fait d'une distanciation toute relative. Ses treize chapitres sont divisés en un nombre irrégulier de séquences dont les limites sont indiquées typographiquement par trois astérisques. Jusqu'au chapitre XI inclus, le passage d'un lieu à l'autre, de la France continentale à l'île indioocéanique, et réciproquement, signale l'enchâssement des récits : Romain errant dans les rues de Lyon et son rêve qui met en scène le retour *post mortem* de son père à La Réunion. Chacun des deux espaces ne fait pas l'objet du même nombre de séquences. La distribution séquentielle irrégulière témoigne du fait que le parcours de Romain obéit avant tout à un mobile affectif. Elle manifeste la désolidarisation progressive du fils avec un père biologique qui ne l'a pas reconnu. En dissociant leurs vécus respectifs, elle déploie le processus douloureux de l'individuation en cours. Le père, célèbre écrivain régional, personnalité médiatisée et idéalisée, se distingue irrémédiablement de son fils, individu lambda, aux préoccupations ancrées somme toute dans l'ordinaire. La dialectique de l'espace triangulaire joue un rôle essentiel dans ce cheminement. A partir du chapitre XII, la capitale de la Tchécoslovaquie devient la scène nouvelle de la vie de Romain, tandis que la linéarité du récit tend à s'imposer. Prague, placé sous le signe du rendez-vous manqué avec Ivana, s'avère rapidement un entre-deux espaces : cette escale nouvelle, étrangère à la dualité continent-île, annonce la terre vierge du Grand Nord.

Dans un entretien avec Quang-Tri Tran Diep²¹, Jean Lods explique que lorsque le personnage principal, Romain Durieux « part pour Prague, c'est parce qu'il s'est débarrassé de son passé et veut découvrir une autre Europe que la France ». Dans ce roman, la distanciation spatiale (France continentale-île de La Réunion) et temporelle (passé-présent) est explicitement placée sous le signe de la dualité. Le Grand Nord devient un espace tiers, une issue dans laquelle la « mémoire blanche » est le fait de cet espace qui n'offre aucun écho au passé. Le titre désigne un séjour en France continentale, entre-deux durant lequel se ferme le passé et s'ouvre l'avenir. Romain se rend à Lyon pour assister à l'exposition commémorative célébrant son père écrivain,

²¹ Entretien pour Jeudi Lyon, le 27 octobre 1994.

organisée à l'occasion de l'anniversaire de sa mort. Le fantôme du père envahit le présent de Romain, comme il a envahi son enfance. D'autre part, le personnage, appréhendé en focalisation externe d'un bout à l'autre du roman, renonce à rencontrer l'éditeur auquel il devait remettre le manuscrit de la biographie de son père et qu'il avait composé avec sa femme, Hélène. Il renonce donc à cette écriture codifiée et hantée par la figure paternelle, comme il renonce à tout ce qui est trace de son père : Hélène, les Giroday, La Réunion, jusqu'à sa descendance par l'abandon de son fils Mickaël.

La même année paraît *Mademoiselle*. L'auteur affirme volontiers que ce roman court est indubitablement le plus autobiographique. *Mademoiselle* livre, d'un même souffle, une invective amoureuse d'un fils à sa mère défunte. Ce court récit se distingue des autres romans de l'auteur : écrit d'un seul tenant, ce monologue auto-narrativisé ne fait l'objet d'aucune subdivision en chapitre. A la différence du *Silence des autres* et de *La Part de l'eau*, le texte est au présent de l'indicatif, temps de l'énonciation et mode du réel. La contrainte des trois unités à laquelle il se plie participe de son originalité : le huis clos dans lequel se retrouvent le fils, le revenant de sa mère et le père absent, constitue une parenthèse de quelques heures consécutives dans le bureau d'une case réunionnaise. De même que *Le Bleu des vitraux* et *Quelques Jours à Lyon*, l'hommage rendu à un défunt est le moteur de la remembrance. Comme en coulisse, en marge de la messe anniversaire de la mort de sa mère, Eric Feuguet dresse un réquisitoire de sa relation avec sa mère, au caractère extrêmement fusionnel. Mais, à la différence des autres romans, le récit se propose explicitement un destinataire qui détient un rôle déterminant dans la diégèse, comme le confirme le titre éponyme qui désigne la mère. Les commentaires de ses réactions rendent compte de sa présence, de sorte que le monologue revêt souvent l'aspect d'un long contre-chant. A l'exception d'un bref séjour en France pour ses études, le narrateur-personnage a toujours vécu à La Réunion, aux côtés de « mademoiselle ». Si Jean Lods a bel et bien été en classes préparatoires scientifiques à Paris, il n'est pas retourné vivre à La Réunion, pas plus qu'il n'est devenu instituteur. La vérité autobiographique évoquée par l'auteur réside dans la ressemblance

du personnage éponyme avec sa mère. Quant au père, son nom est passé sous silence dans le récit : il demeure le « jamais nommé » (p. 55). Le caractère fusionnel de la relation mère-fils ressortit moins aux fantasmes incestueux qu'elle manifeste qu'au manque partagé du « jamais nommé », conjoint pour l'une, père pour l'autre.

Les fictions de Jean Lods ne cessent de mettre en scène le processus d'individuation. La crise que représente le deuil pour le sujet y est retenue comme moment seuil essentiel. La diégèse retrace ce parcours que réalise le personnage qui met un terme à son adhésion passive dans l'enfance, astreinte par l'angoisse de l'abandon, pour entreprendre la conquête d'une unité, affranchie des entraves de *l'inquiétante étrangeté*. Du fait de ce parcours, les fictions lodsziennes peuvent être envisagées comme ressortissant à l'*Entwicklungsroman*²². Mais leur originalité s'impose dans l'inachèvement de l'évolution qu'elles donnent à lire. L'essentiel semble résider pour l'auteur dans l'émancipation du personnage par rapport aux figures parentales, qui passe par la désolidarisation des vécus respectifs. La textualisation de l'espace relève d'une scénographie subjective qui semble infléchir le jeu des temporalités et qui fait de ce que nous avons appelé « l'enspacement » un actant fondamental de ce parcours.

D'un point de vue strictement littéraire, nous verrons en quoi cette écriture relève de la modernité et de la « post-modernité ». Mais la dynamique dialectique des espaces, signe ici d'un exil, doit aussi être appréhendée dans sa post-colonialité. Nous procédons à la distinction, généralement admise aujourd'hui, des termes « postcolonial », qui s'attache à un faisceau d'idéologies et « post-colonial » qui concerne l'historicité. Ces deux termes supposent des perspectives d'analyse différentes qui ressortissent essentiellement, pour le premier, aux champs des sciences politiques et aux études littéraires postcoloniales et, pour le second, aux champs des études historiques et littéraires. Si quelques remarques brèves relatives à la réception des ouvrages de Jean Lods, qui font part de témoignages confiés librement (sans s'inscrire dans une

²² Littéralement « roman d'évolution » (nous traduisons). Terme employé pour désigner un ensemble de récits dont l'objectif principal est de retracer le parcours d'un personnage tout au long d'une histoire. Ce cheminement doit rendre compte d'une évolution entre l'être qu'il était au début de l'histoire et celui qu'il est devenu.

investigation scientifique de notre fait) par des lecteurs de l'auteur, tiennent compte de la rencontre des deux perspectives, notre travail reste avant tout littéraire. L'histoire des littératures ne peut manquer de croiser l'histoire des idées, mais les réflexions littéraires ne sauraient se confondre avec un débat d'idées. Cette rigueur éthique nous semblait nécessaire et fondamentale pour mener à bien notre travail et pour lui préserver son caractère et sa valeur scientifique, sans lesquels, à nos yeux, il ne saurait avoir de raison d'être.

Notre travail se veut moins théorique que lié à une pratique d'un texte qui, nous l'espérons, sans s'y être abîmée, a su rester à l'écoute de ses injonctions. Les sources que nous exposons dans la bibliographie associée à notre étude témoignent d'une démarche qui a dû se risquer à une nécessaire interdisciplinarité. L'écriture étudiée manifeste une connaissance des codes littéraires traditionnels suffisamment maîtrisée pour les dépasser d'une façon originale. Il nous a fallu allier une culture générale d'analyse littéraire aussi solide que possible à une certaine technicité de la langue, afin de rendre compte d'un style personnel résolument contemporain. La terminologie et les travaux de Gérard Genette constituent le socle de nos réflexions narratologiques. La distanciation que le texte lodsien nous a parfois imposée à leur égard est moins une mise en cause qu'une preuve du caractère opérationnel de cette remarquable réflexion poétique. Contemporaine, la langue romanesque de Jean Lods revêt des accents familiers d'une simplicité toute factice : les remarques linguistiques ainsi que les analyses grammaticales et stylistiques, appelées par notre travail et dont nous ne pouvons que rendre compte partiellement dans les chapitres qui suivent, nous l'ont maintes fois démontré. Les textes étudiés font également apparaître une culture d'écriture cinématographique consciente d'elle-même. Pour mettre en relief sa mise en œuvre tant dans la structure et les diégèses que dans les scènes et les tableaux présentés, l'analyse filmique et celle dite « écranique » a dû mettre le texte et l'analyse littéraire à l'épreuve.

L'écriture lodsienne « entre trois espaces » est à la fois transculturelle et marquée par les courants de pensée et les démarches d'analyse de la subjectivité qui se sont développées tout au

long du XX^{ème} siècle. Philosophe, le père de Jean Lods a légué à son fils une grande sensibilité aux thèmes de réflexion des intellectuels de son temps. D'autre part, dans la mesure où leurs champs respectifs ont été explorés par l'auteur, sans pour autant adopter une méthode psychanalytique ni ethnopsychanalytique, on ne peut faire l'économie d'une érudition minimale relative à leurs domaines d'investigations. Dans la mesure où ils étaient susceptibles de désamorcer des éléments textuels qui pouvaient paraître contradictoires, un certain nombre de travaux ont dû être convoqués. D'autre part, nous nous devons de situer la transculturalité de cette écriture dans son contexte historique. Notre bibliographie, sans prétendre à l'exhaustivité, a retenu les ouvrages qui nous ont été les plus utiles à cet effet. Une dernière remarque relative au *Bleu des vitraux* doit être soumise, dans la mesure où elle illustre notre méthode de travail : les strophes de la ballade du « Roi des Aulnes » qui scandent la fin du récit sont le fait d'une traduction inédite de l'auteur ; nous avons pu constater et apprécier ce fait grâce à sa confrontation non seulement au texte de Goethe dans la langue de l'auteur germanique, mais également aux traductions qui ont connu une grande renommée, comme celle de Michel Tournier²³, pour ne citer que celle-ci. Nous ne pouvons rendre compte de toutes les implications de cette méthode dans l'élaboration de notre travail sans risquer de rendre sa présentation illisible. Signalons seulement que l'application de cette méthode comparatiste ne s'est pas limitée à l'intertextualité : elle nous a permis de proposer des perspectives critiques et linguistiques intéressantes, dans la dernière partie de cette monographie, grâce à quelques remarques relatives à l'emploi de la comparaison hypothétique non seulement dans des écritures littéraires autres que celle de Jean Lods et dans des écritures non littéraires, mais aussi en comparant des expressions d'usage équivalent dans d'autres langues européennes.

L'étude que nous proposons ici est le résultat d'une pratique du texte qui a procédé à une lecture « horizontale » et « verticale » des textes : nous les avons envisagés indépendamment les uns des autres, mais également les uns en regard des autres. Le caractère expérimental de cette

²³ Traduction proposée dans *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1994, note 2, p. 583.

pratique s'est enrichi de la confrontation de ses analyses avec les points de vue que l'auteur a formulés sur son œuvre et sur son écriture, lors de conférences, d'entretiens, mais aussi dans la correspondance épistolaire régulière que nous avons échangée entre 1995 et 2001. Travailler sur un écrivain contemporain pose la question du manque de distance et de détachement à l'égard de l'objet observé. Mettre en perspective ses analyses et / avec celles de l'auteur comporte un risque, tant pour le critique que pour l'écrivain qui, avec le recul, se confirme avoir été pour nous simultanément un poids et une chance extraordinaire. Nous ne remercierons jamais assez Jean Lods d'avoir accepté cette mise en danger réciproque. Elle comporte notamment pour nous l'intérêt d'avoir soulevé, parfois cruellement, des questions et des problématiques fondamentales propres à la contemporanéité du sujet d'études adopté.

Pour ce qui est de la présentation de notre travail, nous avons jugé opportun d'illustrer certains raisonnements par des schémas qui empruntent très librement à la géométrie, afin de faciliter la compréhension de leurs dépliements. Afin de mettre en exergue les emprunts autant que les entorses aux lieux réels évoqués dans les romans, il nous a paru pertinent de présenter des cartes qui les figurent en ne retenant que les éléments qui intéressent les fictions lodsiennes. C'est en raison de ces licences que s'autorise la fiction que nous avons préféré le terme de « géographie » à celui de « cartographie », pour intituler la deuxième partie de notre étude, dont l'investigation s'efforce de dépasser le *lieu* figurable en partie, effectivement, à l'aide d'une carte, pour rendre compte de l'appréhension de *l'espace*. Ces cartes comme ces schémas accompagnent notre analyse, mais ne sauraient ni constituer ni contribuer à une grille de lecture, comme cela peut être le cas dans le recours à la modélisation systémique.

Cette présentation serait incomplète sans cette dernière précision : *La Morte Saison* est le seul roman dans lequel l'auteur a proposé une numérotation non seulement des parties, mais également des chapitres. C'est pourquoi, pour chaque citation de ce texte, nous avons précisé ce découpage devant l'indication de la page correspondante. Pour ce qui est des autres romans, les blancs de la mise en page ont permis de dégager ce qui nous a semblé correspondre à des

« séquences », étant donné les nombreux enchaînements qui relèvent de fondus sonores ou visuels. Nous invitons à se reporter aux tableaux présentés en annexes qui exposent le découpage séquentiel retenu. Notre étude se contente le plus souvent d'apposer seulement la page à l'extrait du texte observé, mais, quand cela nous a semblé opportun, il arrive que la séquence dans laquelle il trouve place dans la fiction soit précisée.

Les problématiques que nous nous sommes proposées reposent sur une conception de la littérature comme le lieu d'intersections, de croisées par excellence (parce que théâtre où se voient repousser volontiers les limites du dire et où se livrent bataille toutes les censures, y compris les plus redoutables que sont les autocensures), où s'abîment les langues, les visions du monde, les pensées et les sensibilités. Or ce qui nous semble caractériser l'écriture de Jean Lods réside dans son investissement de la *lisière*. Nous empruntons la définition que Marie-Claire Ropars-Wuillemier propose de ce terme²⁴. Elle se signale par le brouillage des frontières qui séparent le rêve de la réalité, de celles qui distinguent le passé du présent, de celles qui différencient les espaces relevant de la géographie et de la topographie communément partagée, de celle qui établit l'identité du « je narrant » et du « je narré », comme de celle qui permet une hiérarchisation confortable des récits en mettant en relief un métarécit et un récit premier.

L'étude de la textualisation de l'espace dans des fictions contemporaines ne peut faire l'économie de s'abîmer dans la problématique de la Khôra telle qu'aspire à la reconduire la pensée déridienne²⁵.

« [...] qu'est-ce qui est toujours, sans jamais devenir, et qu'est-ce qui devient toujours, sans être jamais ? De toute évidence, peut être appréhendé par l'intellect et faire l'objet d'une explication rationnelle, ce qui toujours reste identique. En revanche, peut devenir objet d'opinion au terme d'une perception sensible rebelle à toute explication rationnelle, ce qui n'est et se corrompt, ce qui n'est réellement jamais. »²⁶.

Nous rappelons ici l'aporie telle que posée à son origine et qui est à l'œuvre dans toute pensée de l'espace, particulièrement lorsque celle-ci le conçoit dans sa pluralité.

²⁴ *Ecrire l'espace*, Saint-Just-La-Pendue, 2002, II, p. 86 et suivantes.

²⁵ Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Editions Galilée, 1993.

²⁶ *Timée*, Platon, Paris, Garnier Flammarion, 1992, p. 116.

Toute qualité, toute empreinte qui affecte, au sens indifférencié du terme, l'une de ces frontières a une incidence sur la nature et le statut des autres frontières. Ce phénomène est en grande partie le fait du processus métaleptique. Essentielle pour questionner cette œuvre, la notion de métalepse suppose un maniement délicat. Délicate car elle désigne des phénomènes différents selon la démarche adoptée pour l'identifier ; selon la démarche, elle présente des manifestations particulières ; ces manifestations qui peuvent être éminemment complexes relèvent d'une conception de la *mimésis*, dans la mesure où elles entretiennent un rapport de prédilection avec l'effet de réel, ou plutôt de réalité. Enfin, il est rare qu'une figure fédère autant de champs disciplinaires et autant de champs de compétences pour être analysée.

Dans l'œuvre qui nous intéresse, l'espace est inséparable de l'écriture. Le traitement que connaît l'espace « géographique » rend compte de là où l'écriture s'origine, de l'origine à l'œuvre de l'espace littéraire. Caractéristique d'écritures contemporaines d'une très grande qualité (Blanchot, Desforêts, ...), il nous importait d'explorer comment les romans de Jean Lods trouvent une place originale dans ce « marcher à l'écriture » (Paul Nizon). L'espace, en tant que ce « là où s'origine l'écriture », invite à une expérience de lecture particulière, semblable à celle que Doubrovsky appelait « identification captatrice »²⁷ qu'il nous faudra probablement reconsidérer à l'issue de ce parcours. Le récepteur entre dans l'illusion d'assister à la représentation de la gestation en cours d'une écriture. Cette écriture en gestation n'a de sens que dans la reconnaissance de ce « tu » idéal et idéel. Comment l'écriture fait-elle place à cette instance qui semble seule susceptible de la légitimer ? Il importe de donner des perspectives quant à cette réception induite par le texte et qui suppose du lecteur qu'il reconnaisse « l'enfant naturel »²⁸. Profondément réunionnaise, cette production romanesque fait de sa lecture son arrivée à terme. Comment les textes mettent-ils en scène cette gestation placée sous le signe de la finitude ?

²⁷ Cité dans « Critique/autocritique/autofiction », Marie Miguët, p. 195-208.

²⁸ Cf. l'article « Créolisation et histoires de famille. Remarques sur les conceptions littéraires réunionnaises », de Martine Mathieu-Job, in *Etudes créoles*, 1987, X, n°1, p. 62-71.

Première Partie

Le Temps d'avant la création ou l'exhibition du secret

*« Un hors-temps est le temps du livre à son prélude. Il y aurait, ainsi, à tout commencement, un début impensable ; un écho étouffé à l'écho. »²⁹, « Le Passage La figure », *L'Ineffaçable L'inaperçu*, Edmond Jabès*

Pour discerner l'espace dans lequel s'origine une écriture romanesque, il faut commencer par tenir compte de ce que l'écrit qui en est le fruit relate ou donne à percevoir de façon plus ou moins explicite de l'acte créateur. Comment l'acte d'écriture est-il manifesté par la fiction ? L'étude de la structure des récits qui nous intéressent constitue un préliminaire essentiel, dans la mesure où cette architecture³⁰ textuelle est l'élément premier qui influe sur le rythme de la lecture de la fiction et également l'élément qui dévoile « à livre ouvert » un grand nombre de choix et de décisions qui incombent à l'auteur. De plus, il fait probablement l'objet de la plus longue maturation, travaillé qu'il est par le déploiement de la diégèse, cela dès son surgissement. Au seuil de cet exposé, il faut indiquer que, sans mettre au ban l'intérêt de ses méthodes, les pages de ce chapitre liminaire ne se réclament pas du structuralisme.

La principale entorse que les romans de Jean Lods font subir au récit de facture traditionnelle, qui connaît à la fin du XIX^{ème} siècle ses illustrations les plus abouties, réside dans une sorte de récursivité qui est mise au service de la structure. D'un roman à l'autre, les diégèses tendent à relater sensiblement la même histoire. A cette répétition qui signale un univers

²⁹ *L'Ineffaçable L'inaperçu*, Paris, Gallimard, page 19.

³⁰ Au sens métaphorique du terme.

romanesque s'ajoutent plusieurs répétitions de types différents qui affectent l'architecture des textes. Certaines de ces répétitions, d'ordre diégétique, tiennent lieu de points d'articulation structurelle : les scènes réitérées et les scénarios oniriques. C'est pourquoi notre analyse de la structure des récits fait une place conséquente à l'étude de ces passages qui sont autant de faux détours, de fausses pauses narratives. Scènes et scénarios présentent une véritable scénographie de l'espace à laquelle nous serons particulièrement sensible. Cette scénographie de même que la géographie imaginaire est le fait d'un *je* qui n'est que regard de la « réalité » qui l'entoure ou qu'il recrée. Le dernier pan de cette étape initiale de notre travail s'intéresse à la perception de ce regard qui se donne à lire, non pas tant dans les multiples affirmations « je regarde, je vois » que scande l'énonciation narrative, mais plutôt dans les perceptions sensorielles qu'elle livre et qui agissent sur la qualité de ce regard porté sur soi et sur autrui.

Chapitre 1

La Récursivité structurelle

Les structures de la plupart des romans de Jean Lods résultent du glissement d'une histoire à l'autre. La répartition des séquences constitutives des histoires intriquées ne permet pas de les hiérarchiser selon des critères pertinents. Point de récit premier ou de métarécit. Les tableaux 4 et 5, relatifs à *La Morte saison* et au *Bleu des vitraux*, proposés en annexe rendent compte de la distribution des séquences, selon qu'elles appartiennent au récit qui coïncide avec le présent de la narration (abréviation : RP) ou au récit du passé (abréviation : RDP). Les deux niveaux de récit, récit narré et narration, se distinguent aisément, sans qu'il soit possible de déterminer lequel « génère » l'autre. *La Morte saison* s'ouvre par le récit du passé, *in medias res*, alors que cette diégèse est explicitement encadrée, dans *Le Bleu des vitraux*, par le récit des obsèques de la mère du narrateur-personnage. Rien ne permet de conférer la primauté à l'une des deux histoires. La chronologie des événements ne coïncide pas avec l'enchaînement des éléments rapportés par la narration. Le passage de la première à la deuxième personne est un indice largement opérant pour les distinguer, dans *Sven*. Mais, dans les autres récits, le changement des indices spatio-temporels est souvent associé à des effets de liaison qui semblent empruntés à des modes d'expression artistique autres que la littérature. Le glissement ou transit, pour reprendre le terme utilisé par

Ricardou³¹ et par Genette, est rarement annoncé d'une histoire à l'autre. Les blancs et les passages à la page suivante signalent une étape nouvelle dans la diégèse, sans coïncider systématiquement avec l'entrée dans l'un des deux récits : les marques d'ordre typographique ou qui relèvent de la mise en page peuvent aussi bien correspondre à une nouvelle séquence dans une même histoire qu'à une entrée dans l'autre histoire. De plus, rarement soutenu par une analogie thématique, ce glissement réitéré, selon une fréquence qui peut souvent sembler aléatoire, juxtapose deux histoires qui assument une fonction explicative réciproque : par exemple, le passé explique le présent, simultanément le présent explique le passé. On ne reconnaît donc pas « les principaux types de relation » susceptibles d'unir deux histoires à l'intérieur d'un récit, tels qu'ils sont décrits par Gérard Genette dans *Figure III*, page 242-243. Chaque glissement réalise une « transgression » de la frontière qui sépare « le monde raconté » de l'enfance réunionnaise du « monde où l'on raconte »³², ce que Genette désigne par les termes « métalepse narrative »³³. John Pier et Jean-Marie Schaeffer étendent son acception, en la définissant comme une « contamination de niveaux »³⁴ diégétiques.

Plusieurs formes de répétition président à la construction de quatre romans de Jean Lods. Il importe de distinguer la répétition de la reproduction ou de la duplication identique. La répétition est synonyme ici d'une récursivité qui dénonce un travail en cours. Elle menace le « pacte représentationnel » du fait qu'elle ne peut être que le fait d'une irruption du monde d'où l'on écrit. Elle serait alors signe d'une métalepse de l'auteur. Tel est le cas dans *La Part de l'eau*, récit dans lequel trois « chapitres » apparaissent deux fois. Dans le tableau n°2, figurant en annexe, ils sont grisés dans la colonne relative au découpage en chapitres tel qu'il est indiqué par l'auteur. Leur reprise montre peu de variantes. Parallèlement, ce roman reprend presque intégralement le récit *Le Silence des autres*, qui en apparaît comme une matrice. *Le Bleu des vitraux*, *Quelques jours à Lyon* et *Mademoiselle* ont en commun le fait que le processus de remembrance est

³¹ In *Le Nouveau roman*, pages 87-88, par exemple.

³² *Figures III*, page 245.

³³ Cf. « Métalepse » dans « Voix », pages 243 et sqq., in *Figures III*.

³⁴ Introduction des actes du colloque *La Métalepse aujourd'hui* (cf. références du site dans la bibliographie).

appelé par une cérémonie commémorative de l'un des parents décédé : le même événement provoque la confrontation du sujet avec son passé. Dans ces trois romans, ce n'est plus la métalepse d'auteur, mais la métalepse narrative qui met en œuvre la répétition inhérente à toute commémoration. La répétition ressortit au retour du « présent » de la cérémonie, dans chaque roman, mais également à l'effet spéculaire de ces romans, miroirs les uns des autres, grâce à la reprise d'une situation du même type. Dans *La Morte saison*, Martin rejoue les noces d'Eléonore avec la fille de celle-ci : « ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre », la récursivité de la scène met les deux récits, celui du présent et celui du passé, en situation de réflexivité.

Trois types de répétition sont ainsi déclinés : l'événement passé qui fait retour, l'événement déclencheur de la cérémonie qui fait l'objet de trois explorations différentes, et le travail théâtral, préalable à une représentation, qui a déjà eu lieu. Ils ont une fonction structurelle, tout en étant mis en relief par les structures respectives de ces récits. Ces réitérations coïncident tantôt avec une métalepse d'auteur, tantôt avec une métalepse narrative. La raison d'être de cette récursivité n'est pas réductible à l'organisation des textes. L'étude de celle-ci permet de dégager plusieurs perspectives susceptibles d'éclairer la signification de cette réitération. Dans quelle mesure cette re-production ne participe-t-elle pas d'une mise en procès de l'abolition de la finitude ? En rendant précaire le pacte représentationnel, la répétition de l'écrit et celle de l'événement raconté ne mettent-elles pas en scène les résistances que rencontre l'écrivain dans l'acte d'écriture ? Plus qu'une hésitation, la difficulté à se résoudre à fixer par l'écrit ? En cela, elles témoigneraient de l'irruption du temps d'avant la création à même l'objet créé. La répartition des séquences que nous proposons dans les pages suivantes repose sur le relevé aussi rigoureux que possible des métalepses d'auteur, pour *La Part de l'eau*, et sur celui des métalepses narratives, pour les autres romans. Seul ce critère du glissement d'un récit à l'autre nous a paru pertinent pour rendre compte de l'appréhension et de la représentation de *soi*.

Avant de poursuivre, il importe d'expliquer la terminologie sur laquelle se base notre analyse. L'étude de la structure des fictions lodsiennes fait place à l'analyse de scénarios oniriques.

Quelle que soit la nature de la construction imaginaire, — rêve, fantaisie, fantasme, elle constitue souvent une fausse pause narrative ou plutôt une sorte de paralepse. Tantôt elle interrompt la diégèse, tantôt celle-ci diffère la suite de celle-là. Rappelons l'acception que propose Gérard Genette de la paralepse : « l'excès d'information, ou paralepse, peut consister en une incursion dans la conscience d'un personnage au cours d'un récit généralement conduit en focalisation externe [...] »³⁵. Un seul des romans que nous étudions, *Quelques jours à Lyon*, semble correspondre parfaitement à cette définition. La focalisation externe dominante invite à recevoir les constructions oniriques comme de courts récits latéraux. Cependant, les autres récits lodsien, homodiégétiques, présentent également des constructions imaginaires « enchâssées » dans la trame diégétique. L'œuvre de Jean Lods invite par conséquent à explorer l'outil narratologique présenté dans le travail remarquable de Gérard Genette. Dans la plupart des cas, elles se distinguent du récit initial par des signes typographiques et par un changement du temps du récit (passage au présent et au futur). Les rêves sont annoncés ou confirmés par une indication du narrateur. L'une des particularités qu'ont en commun ces brèves diégèses paraleptiques réside alors dans le rapport dialogique qu'elles entretiennent avec le récit qu'elles complètent ou infirment. Or, ces annonces sont rares dans le récit lodsien. C'est pour cette raison notamment que nous préférons le terme de « métalepse » à celui de « paralepse ». Nous le préférons également à celui de « contrefiction » que retient Maxime Abolgassemi. A la différence du lexème *métalepse* dont le sens étymologique fait résonance au procédé désigné, cette dénomination semble source d'équivoque, quand elle s'applique à « cette part de la fiction présentée explicitement comme pure fiction au sein de l'histoire lue comme « vraie ». Le critique la résume également comme « une fiction dans la fiction » qu'il illustre ainsi « je décide de parler de ce qui n'est pas »³⁶.

Nous entendons distinguer le *songe*, en tant que « construction de l'imaginaire à l'état de veille », selon l'acception littéraire du terme couramment proposée par les dictionnaires. De cette façon, ce mot peut être synonyme de *rêverie* et de *fantasy*. Nous réservons le terme de *rêve*, à toute

³⁵ *Figures III*, Paris, Seuil, 1979, p. 213.

³⁶ *Ibidem*. Cf. Introduction, page 6 et note 4.

construction de l'imaginaire élaborée durant le sommeil et dont le sujet a souvenance une fois éveillé. Une telle définition suppose un lien étroit entre le rêve et la mémoire. L'énoncé qui relate le rêve le signale *a posteriori*, tandis que le songe dénonce un discours relatant un récit imaginé en cours d'élaboration et dont la forme peut influencer sur le contenu. Le terme *songe* renvoie non seulement à la réalité psychique, mais également au sous-genre de récit qu'est le songe. A la différence du rêve, qui est souvent destiné à satisfaire un désir inconscient, il semble que dans le cas du songe, la satisfaction recherchée réside dans son élaboration elle-même. Ainsi le rêve est-il proche de la vision, de la représentation à la fois visuelle et imaginaire, hors langue, tandis que le songe se construit avec le langage et la langue. L'autonomie dans le songe est double : il suppose l'autonomie consciente du sujet qui le fabrique et une autonomie relative du sujet dans le langage. Une telle autonomie suppose l'éveil de la conscience et se trouve exclue du rêve. L'œuvre de Jean Lods donne à lire des rêves et des songes empreints de « l'endosmose de la rêverie et des souvenirs »³⁷, pour reprendre l'expression de Gaston Bachelard. Si nous ne pouvons déplier les méandres de son processus, il appartient à l'analyse de mettre en lumière ses manifestations dans la fiction romanesque et la représentation qu'en propose celle-ci. Ces deux sortes de constructions imaginaires reposent sur la vision. Tantôt le narrateur est gouverné par elle, tantôt il se plaît à dénoncer son élaboration en cours, le pur *artefact*. En témoigne, en premier lieu, la scène de la rencontre de ses parents, au début du *Bleu des vitraux*. La construction signe la rupture avec la mémoire et la création de la création *in progress*. Comme l'indiquait Sigmund Freud dans *L'Homme aux loups*, là « où les expériences vécues ne se plient pas au schème héréditaire, on en vient à un remaniement de celles-ci dans la fantaisie, [...] » (p. 117). Le rêveur, en revanche, n'est pas conscient qu'il rêve. Il est un spectateur qui s'ignore en tant que sujet regardant, ce dont témoignent parfaitement le rêve « pur » qui achève *La Part de l'eau* et le rêve de la mort symbolique d'Hélène, dans *Quelques Jours à Lyon*. Nous qualifions de « pur » le rêve de l'ingénieur

³⁷ *La Terre et les rêveries du repos*, « La Maison natale et la maison onirique », Gaston Bachelard, Paris, José Corti, p. 97.

car, à la différence des autres rêves lodsien, sa structure n'obéit à aucune logique. Par conséquent, nous réservons son étude à une analyse ultérieure.

La tradition du songe littéraire est très ancienne. Elle se partage tous les genres, depuis la plus haute antiquité. Rappelons les épopées d'Homère et de Virgile (le songe d'Achille et celui d'Enée où apparaît Anchise), les élégies de Propertius et de Tibulle, les *canzoniere* de Pétrarque et certains sonnets de Ronsard, *Le Songe de Vaux* de La Fontaine. Plus proches de nous les poètes modernes et contemporains, les visionnaires comme les hermétiques, tels Verlaine, Rimbaud, Nerval, Mallarmé, Supervielle et Valéry. Le songe détient également une place de choix dans les littératures exotiques et coloniales. Les visions que donnent à lire les extraits qui nous intéressent investissent le regard d'une manière particulière qui n'est pas sans être liée à la vaste culture cinématographique de l'auteur. Il est nécessaire de tenir compte tant de la tradition littéraire du songe connue de l'auteur, que du fonds filmique présent indéniablement dans un grand nombre de ces visions. D'autre part, il importe de considérer la place de chaque construction dans le roman dans lequel elle apparaît. Cette perspective semble la plus à même de révéler, à l'instar d'un spectre sur le négatif, cette autre histoire relatée par / dans la diégèse lodsienne.

Loin de nous l'idée de proposer une étude psychanalytique d'extraits, nous ne pouvons cependant ignorer pour autant l'apport de la psychanalyse dans une démarche critique ayant pour objet des extraits romanesques relatant des constructions présentées comme imaginaires dans la fiction même. Il ne saurait y avoir de confusion entre une étude littéraire qui n'exclut pas l'enrichissement psychanalytique et la psychanalyse de son auteur. Nous ne saurions appliquer les ressorts de telles démarches dans l'analyse du texte que dans la mesure où elles sont susceptibles d'éclairer son sens. Elles s'avèrent notamment précieuses pour opérer la distinction des stratégies auxquelles les constructions imaginaires viennent répondre dans la vie du personnage et de leurs propres stratégies narratives.

Les constructions imaginaires sont envisagées selon le degré de conscience qu'elles supposent de la part du sujet qui les produit. Force est de constater que quelle que soit leur nature, elles peuvent avoir comme ne pas avoir d'« élément déclencheur » : le propre du support des fantaisies comme des rêves est d'être à la fois *in praesentia* / *in absentia*. Ce critère ne permet donc pas une approche opérante. Les fantaisies requièrent tout d'abord notre attention. Elles répondent à un conflit surgi dans le quotidien immédiat du personnage. Elles s'opposent en cela aux mises en scène oniriques des au-delà d'avant ou d'après la vie et que nous avons appelées « rêves des confins ». Pour finir, l'étude des rêves de mort met en relief le lien que tisse le récit lodsien entre la mort (déconstruction plutôt que finitude absolue, ici) et le rêve.

A. *Le Silence des autres et La Part de l'eau* : la répétition du non-événement

Le narrateur de *La Part de l'eau* n'est pas sans présenter quelques similitudes avec le narrateur de « Terre d'exil »³⁸ de Cesare Pavese. Le « sale petit village » du « fin fond de l'Italie » est aussi retiré que la lagune nordique. D'« étranges raisons de travail » expliquent leurs séjours respectifs. La solitude et le désœuvrement scandent leurs journées. Tous deux exercent des professions dans les travaux publics qui les rendent proches des *realia* : le narrateur-personnage de Pavese est ingénieur, le résident de la lagune effectue un stage de formation en ingénierie. Héros sans nom et quasiment sans passé, ils évoluent dans un espace placé sous le signe de la faute, sous le sceau de la culpabilité. « Et ce fut une punition, pendant tous les mois où j'y demeurai », affirme l'ingénieur piémontais. La sanction du stagiaire est plus lourde : « Mais le stage de mes débuts s'était mué en travaux forcés, et la lagune en pénitencier. » (III, 5, p. 179). Ainsi le roman de Jean Lods relate-t-il comment ce « bout du monde » a subitement pris les traits d'une *colonie pénitentiaire*. Tuteur du stagiaire, le chef de chantier ne tarde pas à officier son œuvre kafkaïen qui consiste autant à sauver la lagune qu'à accélérer le travail des eaux. Après avoir traversé le village, le jeune homme le rencontre pour la première fois dans sa cabane :

³⁸ « Terre d'exil », nouvelle extraite de *Nuit de fête et autres récits*, 1960, traduit en 1972 pour les éditions Gallimard.

« — C'est vous le stagiaire ? demanda l'homme que je trouvai assis devant une table, à côté du poêle.

— Je me demande pourquoi on vous a envoyé, reprit-il. Cela fait trois mois que les travaux sont arrêtés à cause de la pluie. La lagune monte, les camions ne peuvent plus passer. C'est presque toujours comme ça d'ailleurs à cette saison. On ne vous a pas dit ça là-bas ? » (*SDA*, p. 9-10 et *LPE*, I, 2, p. 16).

L'ensemble du chapitre 2 constitue une première anamnèse qui expose la raison de la présence du narrateur sur cette terre isolée en même temps que son statut professionnel. Il reprend l'essentiel du premier chapitre du *Silence des autres*. Comme en témoigne la première phrase, interrogative, du chef de chantier, l'accueil est quelque peu brutal. Immédiatement, les éléments pragmatiques cèdent la place à l'absurde de la tâche. Si le bien fondé du choix du lieu de formation est problématique, l'inscription spatiotemporelle du récit défie toute velléité de rigueur : « trois mois » ou le temps d'une saison se distinguent de « cette saison » sans que l'on puisse l'identifier, à l'instar de ce « là-bas » qui s'oppose à un *ici* en chantier. Dans le roman matrice, les repères fondamentaux revêtent le même aspect indéfini (*cf.* à cet effet, le tableau n°1 en annexe, pour le relevé des indices temporels qui rendent compte d'un ordre chronologique somme toute linéaire, mais qui ne permet ni datation, ni évaluation de la durée des événements). Le chef de chantier ponctue sa présentation des lieux du pronom démonstratif neutre « ça » qui réfère à son savoir qu'ignorent les étrangers, ces gens de « là-bas ». Au motif professionnel, le stagiaire invoque avec pudeur des raisons personnelles qui n'éveillent pas la curiosité de son interlocuteur :

« — Personne ne savait rien sur votre chantier, [...]. C'est pour cela que j'ai voulu venir. Je voulais partir loin, couper les ponts. Je vous avais écrit d'ailleurs, pour avoir des renseignements, mais je n'ai jamais reçu de réponse. » (*SDA*, p. 10 et *LPE*, I, 2, p. 17).

Peu importait la destination du stagiaire : il lui fallait rompre avec le connu, qui demeure hors champ. Le passé du stagiaire fait en effet l'objet d'une deuxième évocation fugitive : « Un visage me traversa la mémoire, j'avais besoin de l'enfourir sous la brume et le sable. » (*SDA*, p. 11 et *LPE*, I, 2, p. 17). Le présent offre cependant un espace de résonances au révolu, comme le montre l'angoisse que fait resurgir l'indifférence des résidants de la lagune (*LPE*, p. 36). La

mémoire du narrateur ne tarde pas à attribuer un rôle particulier aux allées et venues de celle dont il ne connaît pas encore le prénom :

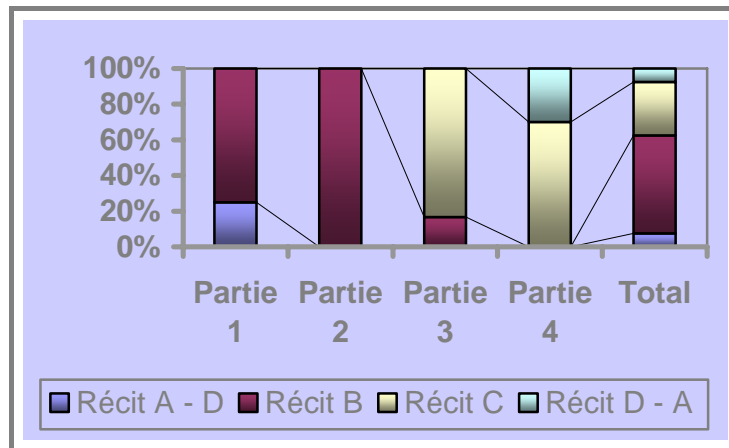
« Le bout du monde n'était pas assez loin, la veine de la solitude s'y ramifiait encore, charriant ses images douloureuses dont faisait partie celle du passage quotidien de cette fille à quelques mètres de moi. » (*LPE*, I, 6, p.36).

La périphrase qui désigne Jeanne, dans ce contexte, confère à la jeune femme un caractère psychopompe qui l'associe à la figure mythologique du nautonnier Charon. La dernière irruption du passé « hors champ » achève le chapitre 7 de la première partie : « Un visage encadré de courts cheveux blonds, avec un sourire bordé de fossettes comme de guillemets me traversa la mémoire. Je tentai de l'en chasser. » (*SDA*, p. 24 et *LPE*, p. 45). Le passé s'impose ici dès que s'éloigne Jeanne, la fille du chef de chantier. A l'instar de la lagune qui efface toutes les traces de la vie humaine, son apparition anéantit le travail de la mémoire. Seule figure féminine du roman, la jeune fille s'impose comme le génie des lieux. Comme l'indique sa première apparition, elle fait corps avec le marais : « Elle longeait le rivage dans sa barque, à quelques centaines de mètres au large. Elle était trop loin pour que je lui donne un visage, un âge. Elle était noire et mince. » (*LPE*, I, 4, p. 29). Saisie en focalisation externe, elle est aussi indéfinie et fluide que la lagune. L'image mouvante se fait sonore : « Son passage silencieux rayait l'immobilité. » (*ibidem*). L'épure de cette image cinétique semble inspirée du cinéma d'Eisenstein ou de Bergman. Cette ligne que trace Jeanne sur l'eau létale avec sa modeste embarcation fait d'elle un personnage emblématique de l'acte d'écriture. La lagune et le chantier qu'elle renferme apparaissent comme une représentation du *work in progress*.

Les quatre parties de *La Part de l'eau*, délimitées par l'auteur, donnent à lire quatre récits intimement liés. Nous les appelons récits A, B, C et D. Le narrateur commence par relater les premiers jours de son stage de formation sous la tutelle du chef de chantier (*LPE*, I, 1, 2, 3). Le récit B l'interrompt et fait place à la relation du stagiaire avec Jeanne (vingt-deux chapitres : I, 4-III, 1). La disparition de Jeanne donne lieu à la séquestration du stagiaire par le père de la jeune femme (récit C en douze chapitres : III, 2-IV, 7). Enfin, le récit D correspond à l'enlèvement total

du village par la lagune et boucle le roman par la vision délirante qui s’empare du narrateur-personnage atteint de la malaria (*LPE*, IV, 5-7). Ces chapitres achèvent à la fois A, C et D. Observons, à l’aide d’un graphique, la répartition des récits A, B, C et D à travers les différentes parties :

Schéma n°1 : répartition des récits A, B, C, et D dans les différentes parties du roman



Seul le récit B (rouge) est présent dans trois parties (I, II et III). Il prend une très large place dès la première partie, avant d’occuper la totalité de la deuxième. Il s’achève dans la troisième : la relation avec la femme aimée cède la place à la relation avec le père de celle-ci. L’esclavage (C ; gris) qu’impose le père au jeune homme est immédiatement justifié par l’accusation sans appel de l’assassinat de Jeanne :

« — C’est vous qui l’avez tuée. [...] — Vous êtes mon prisonnier. » (*LPE*, p. 171).

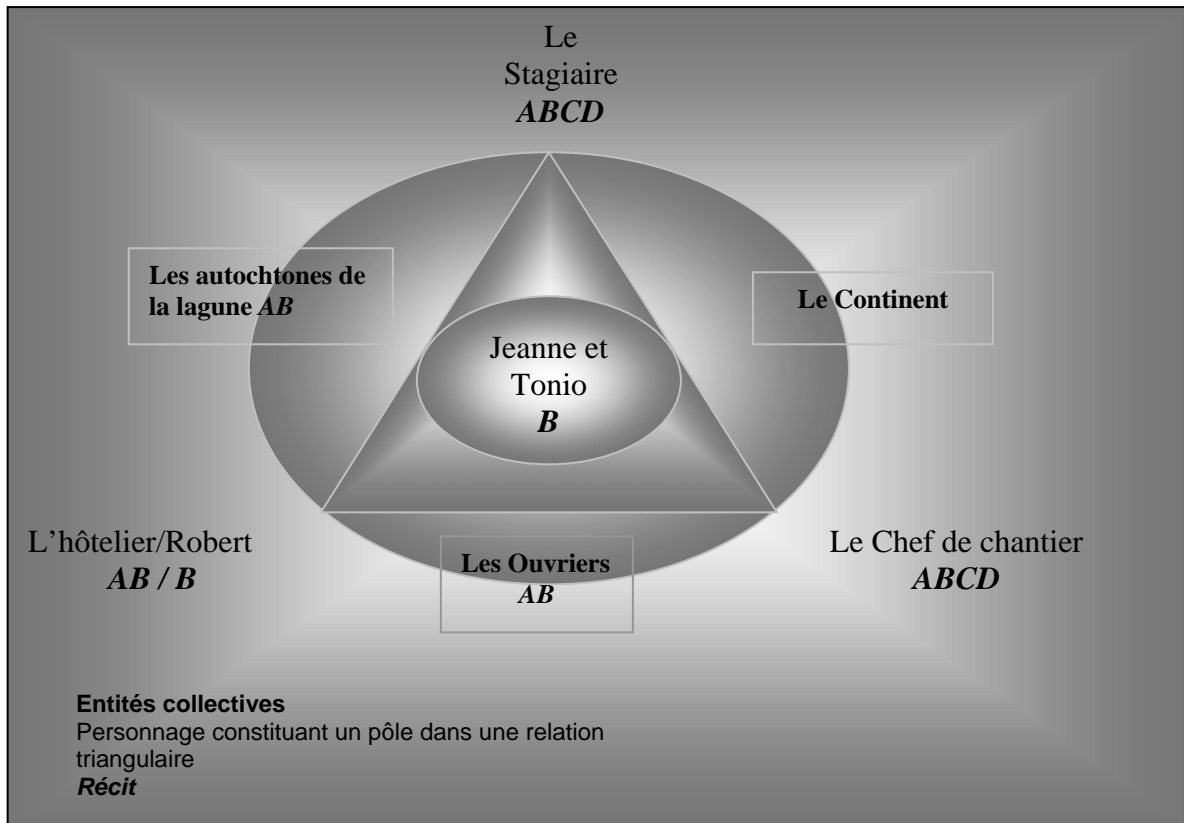
Le récit A (bleu) inaugure le roman et se trouve repris à peu de variantes près³⁹ dans le récit D (vert). En effet, les chapitres 1 et 3 de la première partie trouvent une réplique presque à l’identique dans les chapitres 3 et 4 de la dernière partie. Ceci explique le fait qu’un récit AD apparaît dans la colonne de la première partie, tandis que nous avons appelé DA sa reprise dans la dernière partie, ceci pour indiquer que les chapitres reproduits à quelques variantes près se distinguent, dans la mesure où, dotés d’éclairages différents, en raison des récits qui les séparent, ils sont pourvus de sens différents. En DA, l’anamnèse du chapitre 2 de la première partie

³⁹ Cf. ci-dessous l’étude de ces variantes, pages 41-48.

disparaît, le rythme du roman s'accélère. Au-delà de cette répétition, le roman se poursuit : le narrateur fait part de la progression de sa maladie. Elle triomphe de lui, comme elle a terrassé Tonio, l'amant de Jeanne. Le drame se répète. La structure, comme la / les diégèse(s) du *Silence des autres* et de *La Part de l'eau* sont placées sous le signe de la répétition. Jeanne a disparu comme sa mère, auparavant. Cette dernière n'est jamais mentionnée. Génie des lieux, Jeanne vit comme si elle était assignée à résidence dans la lagune. Sur le continent, Tonio n'envisageait pas qu'elle le rejoigne. De même, le stagiaire abandonne l'idée qu'elle puisse quitter ses marais (*LPE*, p. 127). Jeanne disparue, le stagiaire devient le prisonnier du chef de chantier et, comme Tonio, est gagné par la mort. Ainsi B apparaît-il comme le récit d'un amour impossible, dans lequel l'être est sans cesse tiraillé entre la sauvegarde de soi-même, la fidélité à soi-même et l'amour de l'autre. Le chef de chantier, la figure paternelle du roman, réitère la sanction contre celle ou celui qu'il décrète à l'origine de la disparition de l'épouse-mère. L'eau et la mort se mettent au service de sa vengeance.

Au cœur du récit B, et donc au cœur du roman, surgit la tragédie des amants sacrifiés. D'après le témoignage de Robert (p. 118-121), la relation de Tonio et de Jeanne était fusionnelle. Autour d'eux ne gravitent que des entités individuelles masculines qui semblent favoriser l'avancée de la mort : le stagiaire a pour seul point commun avec Robert, l'aubergiste, le désir de prendre la place de Tonio ; l'hôtelier, personnage complètement éteint, reste spectateur passif ; le chef de chantier perpétue la vengeance de ce qui ressemble à un veuvage. Pour ce qui est des entités collectives, elles sont de connivence avec la submersion de la lagune, donc avec la mort. Les autochtones ont déserté leur lagune, les continentaux demeurent irrémédiablement étrangers, tandis que les ouvriers n'ont de cesse d'aider le travail des eaux. Par le diagramme suivant, nous schématisons l'interaction des personnages :

Schéma n°2 : Interaction des personnages



Nous avons tenu à distinguer le couple des amants (à l'intérieur du triangle), les individus (aux sommets du triangle) des groupes d'individus (rectangles gris). La disparition des ouvriers et des habitants de la lagune est passée sous ellipse, elle s'avère effective dans le récit C. Dans la mesure où les ouvriers réapparaissent dans le récit B, celui-ci relate des événements antérieurs au récit AD. Du fait que le récit C, la séquestration du stagiaire par le chef de chantier, est la conséquence de la disparition de Jeanne, B et C précèdent AD. Le continent reste « hors-champ ». Il offre une issue ou un point de fuite aux personnages. L'intérêt qu'il présente s'avère exclusivement économique. De la terre pleine, on importe les pièces manquantes et les matériaux qui font défaut sur le chantier. On s'y rend pour exercer une profession, de même que l'on en vient pour achever une formation. L'hôtelier et Robert sont les pendants négatifs l'un de l'autre. L'hôtelier apparaît le premier dans le roman (*LPE*, I, 2). Etre fantomatique, il réapparaît de façon irrégulière dans le roman : I 5, 7, 9, 12 et II 1. Il sort du roman aussi discrètement qu'il y est entré. Comme en témoigne la dernière évocation que fait le narrateur de ce personnage, il

constitue un signe du bon ordre des choses : « Si l'autorail arrivait, tout serait à nouveau en place. Il y aurait ensuite [...] un hôtelier somnambule pour me conduire dans ma chambre tapissée de fleurs géantes, [...] » (*LPE*, III, 3, p. 186). Aubergiste et ami d'enfance de Jeanne, Robert se distingue par la jalousie qu'il éprouve tout d'abord à l'égard de Tonio, puis envers le stagiaire. Jeanne le présente au stagiaire, au début de leur relation (*LPE*, I, 12, p. 70). Les amants le rejoignent les jours suivants (II, 5 et 6). Le stagiaire le rencontre à chaque fois qu'il attend le retour de Jeanne, du village de Tonio (*LPE*, II, 7 et 8). Sa jalousie ne cesse de grandir (*LPE*, II, fin du chapitre 8). Des disputes en patois éclatent entre lui et Jeanne (II, 9). La rupture est irrévocable lorsque Robert menace le stagiaire avec une arme à feu (*LPE*, II, début du chapitre 10). Le chef de chantier et le stagiaire sont les seuls personnages à traverser tout le roman. Ils sont seuls face à face dans les chapitres qui sont repris dans les première et dernière parties. Afin de mieux apprécier l'effet de boucle, il importe d'observer ces chapitres : est-ce le temps de la lagune qui bégaie ? Le narrateur les relate-t-il d'une même voix ? Le récit B les sépare : sont-ils le fait d'un même moment qui serait perçu autrement ou deux moments distincts éloignés l'un de l'autre dans le temps et similaires sans pour autant se confondre ?

L'étude comparative des chapitres 1 et 3 de la première partie et des chapitres 3 et 4 de la quatrième partie fait apparaître deux premières caractéristiques communes dans la reprise des chapitres. Tout d'abord, ils partagent le même *incipit*, une description behavioriste que le narrateur livre de ses tentatives sans succès pour faire démarrer le camion :

« Je tirai sur le démarreur. Le moteur se mit à tourner, mais sans se mettre en marche. Je recommençai plusieurs fois sans plus de succès. A côté de moi le chef de chantier se mit à ricaner : [...]. » (*LPE*, p. 9 et 205).

De plus, les dialogues se répètent sans aucune modification. Les mêmes réponses sont données aux mêmes questions, exactement dans le même ordre. Si l'on considère que les quatre chapitres sont éloignés dans le temps, la répétition semble alors être le fait de l'angoisse : elle reconforte par l'impression de « déjà vu » qu'elle produit. Elle distancie la fin de la submersion en cours du village. Si les chapitres relatent le même moment, chacune de leurs variantes respectives devient

le signe d'un regard et d'un éclairage différent sur la même situation. C'est pourquoi il est nécessaire d'analyser chacune d'elles. Remarquons également que les variantes concernent plus le discours descriptif que le discours narratif. La première que l'on rencontre affecte une image impressive : « [...] j'avais l'impression d'être un arbre sur lequel s'acharnait le bélier des rafales. » devient « j'avais l'impression d'être un arbre sur lequel la tempête s'acharnait » (*LPE*, p. 10 et 206). Seul le sujet de la proposition relative adjectivale connaît une modification : « le bélier des rafales », la conséquence, est remplacée par la cause, « la tempête ». L'évocation du dernier chapitre est plus concise. On observe le phénomène inverse dans la variante suivante, sept lignes plus loin : « Par moments les rafales étaient si violentes que [...] » se transforme en « Bien que la tempête se fût déplacée vers l'est, les rafales d'arrière-garde étaient encore si violentes parfois que [...] » (*LPE*, p. 10 et 206-207). La métaphore filée qui donne à voir le lieu où s'abat la tempête comme un champ de bataille permet des indications spatiales plus précises : « déplacée vers l'est » et « d'arrière-garde ». Les indices temporels « encore » et « parfois » (*LPE*, p. 207) se substituent à l'indication en tête de phrase « par moments » (*LPE*, p. 10). La moindre fréquence est à la fois signifiée et mimée par la redondance que réalisent les deux connecteurs qui encadrent l'adverbe intensif et l'adjectif « violentes », page 207 de *La Part de l'eau*. Le texte présente une nouvelle modification lorsque le narrateur décline l'invitation du chef de chantier qui souhaite reprendre les travaux : « [...] il faut que j'aille attendre l'autorail [...] » (*LPE*, p. 11) devient « [...] il faut que j'aille à l'autorail [...] » (*LPE*, p. 207). Le narrateur n'attend plus l'autorail, à la fin du roman. A ce renoncement s'ajoute le fait que les couleurs ne sont plus perçues : « Je ne voyais plus que son front et les boucles [« noires », *LPE*, p. 11] serrées de ses cheveux brossés [« brossées », *LPE*, p. 11] par le vent. » (*LPE*, p. 207). Ce n'est plus une partie (les boucles) qui subit les assauts du vent, mais l'ensemble de la chevelure : le plan rapproché s'est éloigné, à moins que le vent ne soit plus fort, indiquant que la fin de la lagune approche. Le rythme de la dernière partie se fait plus rapide. En témoignent les événements plus nombreux dans un nombre plus restreint de chapitres, mais également, dans les chapitres qui nous intéressent, la disparition de virgules, qui

marque une pause rythmique. Tel est le cas à la fin de l'image impressive qui associe les frondaisons à « une épine dorsale de poisson plantée d'arêtes aiguës, parallèles et obliques » (*LPE*, p. 207). Les deux adjectifs qualificatifs qui achèvent le rythme ternaire ne sont pas séparés par un signe de ponctuation, à la différence du comparant, page 11. Le vent, hors-champ, capte ensuite toute l'attention du narrateur dans le chapitre 1. Son regard suit les méandres du chemin qui traverse les dunes. Le stagiaire témoigne de ce qu'il voit selon une palette de mots qu'il assemble en combinaisons nouvelles dans un tableau inédit : « la côte plate, offerte au râteau du vent » (*LPE*, p. 11) devient « la lande plate et rase, ratisée par le vent » (*LPE*, p. 207). La vision du narrateur façonne le monde et l'écriture. Le paragraphe s'achève en même temps que l'arrêt du regard sur le village. Alors que, dans le chapitre 1, le narrateur recourt au discours descriptif pour évoquer « les effets de la tempête » (*LPE*, p. 12), le chapitre 3 sollicite le discours narratif comme en témoignent les verbes d'action : « Je remontai » (*LPE*, p. 207), « je continuai » (*LPE*, p. 208). Dans la description comme dans la narration, un certain nombre d'objets et d'actions se retrouvent dans les deux chapitres, pratiquement dans le même ordre d'apparition et sans aucune modification : « la double haie des façades mortes ; un grand oiseau gris ; s'envola ; ses longues ailes battant lentement comme du linge qui sèche sur un fil ; je continuai jusqu'à la gare ; dans la salle d'attente ; affiche touristique ; à l'heure de l'autorail ; je m'avançai jusqu'au bord de la voie ; la nuit ; le vent soufflait en longues rafales ; le sable » (*LPE*, p. 12 et 207-208). Le chapitre 3 s'achève par un paragraphe qui décrit en quelques lignes la gare durant l'attente de l'autorail, tandis que le tableau du chapitre 1 se dilate sur une page entière : les lieux n'ont plus besoin d'être présentés. Ni le cadre, ni l'action ne nécessitent une exposition. Comme le narrateur-personnage, le lecteur est témoin d'un paysage familier.

Les chapitres 3 de la première partie et 4 de la dernière partie constituent la suite des chapitres que nous venons d'étudier. « En quittant la gare, je gagnai directement l'hôtel [...] » (*LPE*, p. 19 et 209), tel est l'incipit que partagent ces deux chapitres. Si, au début du roman, le narrateur précise « à travers la nuit », il abandonne le chronotope dans la dernière partie. De

même, l'indication temporelle « le matin » disparaît page 209. Le corps semble moins le centre des préoccupations du narrateur et tend à faire l'objet d'un déni, comme en témoigne le retrait de la métaphore filée qui associe l'inflammation pulmonaire avec du métal en fusion : « Dans le creuset de ma poitrine la braise qui avait commencé à prendre le matin rougeoyait de plus en plus » (p. 19). Le stagiaire est pourtant assailli par la fièvre au début comme à la fin du roman. Remarquons également qu'il ne calcule plus le trajet qu'il lui reste à parcourir, comme c'est le cas dans la première partie : « Après la dernière maison du village, c'était le chemin de sable, battu par le vent, qui conduisait jusqu'à l'hôtel. » (*LPE*, p. 19, écho aux pages 7 et 9 de *SDA*). Le monologue auto-narrativisé réactualise l'effort que lui coûtait son avancée : le repère de la dernière maison signale un autre repère spatial, « le chemin de sable », qui mène au but, l'hôtel. Le tour de mise en relief « c'est...qui... » sert l'expression de la peine éprouvée. Ce calcul de l'effort physique qu'il faut encore produire est passé sous silence, à la fin du roman. En revanche, le narrateur prend soin de restituer ses pensées, exactement les mêmes et dans le même ordre que dans la première partie, au discours indirect. « Je me dis que », lit-on aux pages 209 et 210 : le verbe de parole au passé simple suppose une distanciation à l'égard des événements comme vis-à-vis de soi-même, tandis que le monologue devient explicitement un énoncé rapporté à soi-même. Le narrateur ne se contente plus de relater les faits, il indique les liens de cause à effet entre ce qu'il fait et l'environnement dans lequel il se trouve. « Je fis lentement le tour de la maison : toutes les fenêtres étaient fermées. » (*LPE*, p. 209) : les deux phrases se transforment, grâce au changement de ponctuation, en propositions juxtaposées. Les deux points expriment le rapport de causalité : la cause (les fenêtres) est rejetée en deuxième position, tandis que la conséquence se voit accorder la position initiale dans la phrase. L'énonciation indique explicitement que la réaction est conditionnée par l'environnement extérieur. Dans cette parataxe simple, le discours narratif complète le discours descriptif pour donner lieu à un énoncé explicatif. La conscience en éveil du narrateur se montre plus réflexive à la fin du roman. En témoigne l'addition de l'adverbe temporel « une fois » et de la virgule dans la phrase : « La bougie

une fois éteinte, je restai les yeux ouverts dans l'ombre. » (*LPE*, p. 210). Le complément absolu⁴⁰ constitué d'une proposition participiale à valeur temporelle ne figure pas dans le chapitre 3 : la valeur de succession des procès prend le pas sur la simultanéité des faits constatés dans la première partie.

Les modifications portent volontiers sur les signes de ponctuation, notamment les virgules. Leur addition et / ou leur suppression confèrent des sens différents aux textes des deux chapitres et témoignent de la polyphonie narrative : deux modulations différentes de la même voix se font entendre. Les hypothèses exprimées par la locution conjonctive « ou bien » relatives aux réactions du chef de chantier envisagées par le stagiaire ne procèdent pas du même état d'âme aux pages 19 et 209. Dans la première occurrence, l'absence de virgule avant la locution rend compte de l'enchaînement ininterrompu des pensées. Dans le chapitre 4, le narrateur se montre plus attentif à ce qui se passe autour de lui. Son déni du corps coïncide avec une activité réflexive plus élaborée. La pause marquée par la virgule avant la locution distingue les deux éléments de l'alternative (ricanement ou jet de peaux de saucisson et de croûtes de fromage). La différenciation des moindres étapes de la réflexion est en parfaite symétrie avec la disparition de ce qui distingue les actes les uns des autres : « En arrivant j'essayai d'arracher la planche [...] » (*LPE*, p. 209). La simultanéité des deux procès (*arriver* et *arracher*) est exprimée par le recours au gérondif et l'absence de pause rythmique entre le complément absolu et le reste de la phrase. Les deux actions se confondent. Page 20 et page 22, la pause que réalise la virgule dans la description met en valeur et isole le connecteur spatial du reste de la phrase : « A l'intérieur », « Par le carreau brisé » et « Par la vitre baissée ». Elle semble coïncider avec le temps de l'observation, alors que page 210, le narrateur cède à l'urgence de la situation : il remarque les mêmes phénomènes mais les appréhende différemment. De la même façon que la lagune progresse et envahit tout, l'espace du dehors pénètre dans l'hôtel, la frontière intérieur-extérieur s'efface. Le déni du corps disparaît subitement avec le souci du froid, les gestes en perspectives pour y remédier. Le visage dans la

⁴⁰ Maurice Grevisse, *Le Bon usage*, Paris, Duculot, 1991, § 306, p. 510 et sqq.

glace n'est plus perçu de la même façon : « [...] mon visage me fit face [,] directement éclairé par la bougie [...] ». Le complément absolu employé comme épithète détachée de « mon visage », page 20, peut être compris, page 210, comme la succession de deux compléments circonstanciels de manière. Dans la première occurrence, l'adverbe « directement » caractérise l'éclairage, tandis que dans la seconde, il peut se rapporter à la périphrase verbale et à son sujet. Le narrateur s'attache en effet à sa façon de se mouvoir, comme le montre l'ajout de la précision « avec précaution » (*LPE*, haut de la page 210), pour décrire sa démarche. L'expansion se substitue à « lentement » (*LPE*, p. 20), la manière à la durée temporelle. L'abandon de la virgule contribue à l'expression de l'hypersensibilité, pages 22 et 212 : « La chaleur en moins [,] j'avais l'impression d'être dans une buanderie, avec ce temps qui fumait de partout. ». L'acuité sensitive, attisée par le danger à la fin du roman, combine les sensations aux impressions.

Répété, le chapitre 4 devient momentanément une collecte d'indices qui donne à lire une vérification : tout se passe bien comme la première fois. Certaines variantes qui affectent ce chapitre tendent à montrer que la répétition est un artefact du narrateur. A la fin du roman, la progression de la lagune s'est aggravée en même temps que sa maladie. Face à cette situation nouvelle, il s'efforce de capter l'identique comme si cela pouvait permettre un retour en arrière des événements. De façon irrationnelle, et à l'inverse des lois propres aux sciences physiques, la récursivité est implicitement envisagée comme susceptible de modifier le phénomène source. La forme de la brisure du miroir, « en éclair » (*LPE*, p. 20), n'est pas rappelée à la page 210. L'incise « dit-il », page 212, attire l'attention du lecteur sur le propos déjà entendu du chef de chantier. Le narrateur est à l'affût de ce qui se reproduit, mais le singulatif ne cesse de s'immiscer dans la réitération qu'il tente d'imposer aux événements. Le discours indirect libre programmatique « il me faudrait obturer cette ouverture » fait place au discours indirect qui introduit le conditionnel « Je me dis que demain je boucherais cette ouverture » : y aura-t-il un lendemain ? La périphrase verbale « se hâter de » (*LPE*, p. 20) qui exprime une réaction de peur devient un réflexe instinctif « je me détournai vite » (*LPE*, p. 210) : le narrateur sait, pour l'avoir déjà vécu, l'enchaînement de

ses perceptions. L'image impressive des toits aux « mains jointes » (*LPE*, p. 21) se transforme en « mains en prière » (*LPE*, p. 211). Le récit s'accélère, notamment par l'ellipse de certains gestes. La préparation du café est éloquente à cet effet : page 21, le narrateur-personnage allume la lampe à alcool, met l'eau à chauffer et mesure ses réserves ; page 211, silence est fait sur la lampe, alors que son combustible reste évoqué plus loin. L'opération mentale du calcul fait place à la possession (« j'avais », *LPE*, p. 211). Mêmes provisions, même résultat. La cruauté du chef de chantier n'est plus évoquée. Il ne fait plus de remarques (*LPE*, bas de la page 211). Le connecteur temporel « maintenant » est abandonné dans la phrase : « Je bus mon café à petites gorgées, appréciant ce qui était devenu maintenant plus qu'un luxe » (*LPE*, p. 21). L'adverbe ne peut remplir sa fonction de repère temporel dans ce hors-temps dans lequel a basculé le récit. Le récit répété est le fait d'un subtil montage. Preuve en est l'anacoluthie qui affecte la dernière parole échangée entre les deux personnages, page 212 : « — Mais l'eau sous le village..., dis-je. ». Le suspens porte sur la réponse du stagiaire, alors que page 22, les points de suspension se rapportent à la proposition incise, comme s'il s'agissait d'une coupure de la bande son. Ces chapitres donnent à lire l'irruption dans l'œuvre lodsienne de l'esthétique du montage si caractéristique de cette écriture. La difficulté est ici de savoir quel est le récit qui est la répétition de l'autre. A la fin du récit, la lagune est désertée par ses habitants et par les ouvriers, pourtant le départ de ces derniers, évoqué dès le chapitre 3 (page 22 : « [...] les ouvriers étaient partis en emportant leurs outils. »), ainsi que la détérioration des outils sont passés sous silence dans la dernière partie. Les indices susceptibles de rendre compte de l'écoulement du temps et de l'évolution de la situation ont été supprimés. Au début du roman, l'absurdité de tout effort de déblaiement est dénoncée : « Travail illusoire : comme d'habitude, les parois de sable, à peine ouvertes, s'affaissaient et comblaient le fossé que nous venions de creuser. » (*LPE*, p. 23). Nous soulignons les syntagmes que le narrateur ne retient pas à la fin du roman. Le stagiaire constate alors, sans opérer de commentaire. Son analyse sur la progression de la lagune (observation, causes et effet) n'apparaît pas davantage page 213 :

« [...] elle avait dû encore s'étendre [observation]. Maintenant qu'il n'y avait plus de digue elle pouvait progresser sans fin. C'était une marée perpétuelle, aidée encore par les sapes tentaculaires dont le réseau caché s'infiltrait jusqu'au village et à l'hôtel [causes]. Je me retournai : le camion était invisible, perdu dans la brume. [effet] » (p. 23).

Le camion, le seul moyen de salut, est absorbé par la lagune. Il n'intéresse plus le personnage à la fin du roman. Déjà, page 211, « la clef du camion » se résume à « la clef », narrateur et lecteurs connaissent son usage. Le camion a perdu son importance avec l'impossibilité de partir, tandis que la clé demeure un enjeu dans la relation qui lie le chef de chantier au stagiaire. En revanche, celui-ci se soucie de son état physique, de ses « vertiges » (p. 213). Durant le laps de temps qui sépare les deux chapitres, le regard du narrateur sur le chef de chantier a évolué à la mesure de leur relation. En témoigne, pages 23 et 213, la transformation du tour présentatif *il y a* en expression de la possession, par simple suppression de l'adverbe *y* : « Il [y] avait aussi une bouteille de bière qu'il buvait directement au goulot ». Le pouvoir du chef de chantier s'est accru : il est celui qui a. A la fin de ces deux chapitres apparaît un dernier indice de l'aggravation de la situation, au travers d'une variante : « la froideur de la lagune » (p. 23) devient « la froideur de l'eau » (p. 213). L'élément liquide et informel a englouti le paysage lagunaire. Ces quatre chapitres correspondent à deux moments différents de l'histoire, cependant la reprise presque intégrale des uns par les autres à peu de variantes près ne permet pas de décider lesquels des quatre répètent les deux autres, lesquels sont les premiers, tant la narration brouille les pistes. De plus, à l'instar de *rushes* qui donneraient à voir la même scène, ils présentent des variantes comme autant de corrections qui semblent témoigner d'un retour en arrière, comme pour retrouver le « temps perdu », l'époque où il était encore temps de fuir. Ces *corrections*, que nous avons relevées, se manifestent par des suppressions et des additions. Si la narration change quelque peu, l'enchaînement des événements demeure implacable.

La progression de la lagune parallèle à l'aggravation de l'état de santé doit être mise en relation avec la scansion des jours, dans le récit B. Dans *La Part de l'eau*, le temps s'inscrit avant tout dans la durée et l'itératif. Rares sont les indices temporels qui signalent un événement singulier. Ces indices se concentrent dans le récit B. Pas plus que les autres indices temporels, ils

ne permettent une datation des événements. Il est impossible de connaître l'ordre dans lequel se produisent les événements, de même qu'il est impossible de déduire le nombre de jours et de semaines qui se sont écoulés entre l'arrivée du stagiaire sur la lagune et les dernières affres de sa maladie. Le principe qui préside la temporalité du roman ne relève pas d'une chronologie linéaire. Dans la première partie, les chapitres 4, 6, 7 et 9 relatent tous les bégaiements des travaux sur le chantier. Chacun d'eux mentionnent le même indice temporel, « le quatrième jour », qui ne peut assumer la fonction de quelque repère dans la mesure où le nombre de jours qui séparent ces quatrièmes jours reste indéfini. D'autre part, on ignore pour chacune de ces occurrences quel est le jour à partir duquel se situe ce quatrième jour. L'association du contexte du chantier en cours de réalisation et de ces jours qui se distinguent grâce à l'adjectif ordinal place le roman dans une relation d'intertextualité avec le texte biblique de la *Genèse* ou l'*Entête* de la Tora. Nous indiquons en note de bas de page les versets de la traduction d'André Chouraqui⁴¹ à laquelle nous nous référons. Ce quatrième jour, Elohim crée les luminaires (le soleil, la lune et les étoiles) qui permettent la distinction entre le jour et la nuit, l'obscurité et la lumière. Elohim dit qu' « ils sont pour les signes, les rendez-vous, les jours et les ans ». Or, le premier « quatrième jour » (*LPE*, p. 28), l'abandon du stagiaire par les hommes du chantier est compensé par la première apparition de Jeanne, qui passait dans sa barque, « comme un signe », apprend-on page 36, « tous les jours, à la même heure ». Le deuxième « quatrième jour » (*LPE*, p. 38) est marqué par le premier entretien que partagent Jeanne et le stagiaire : il augure des rendez-vous à venir. La fièvre tombe et le stagiaire reprend ses séances de pêche, le troisième « quatrième jour » (*LPE*, p. 43-44) : les jours reprennent leur cours. Jeanne l'emmène à travers les marais, pour la première fois. Le dernier « quatrième jour » (*LPE*, p. 56) est introduit par la même formule que dans le chapitre 6, « Trois jours passèrent ainsi [...] ». Le fossé, de nouveau refermé, comparé à un sexe de femme, résiste aux tentatives de déblaiement des ouvriers. Les années ou l'éternité de la terre matricielle. Le stagiaire prend conscience de l'inanité et de la vanité de l'ouvrage des hommes. Cette

⁴¹ *La Bible*, traduction d'André Chouraqui, Orne, Desclée de Brouwer, 2001, Verset 1, vers 14 - 19, p. 18-19.

création-là échoue. Ce quatrième jour bégaie. La puissance de la lagune ne permet pas de le dépasser, elle défait la nuit ce que les ouvriers ont réussi à faire pendant la journée. Le lendemain, le cinquième jour, le narrateur sait que Jeanne, seule figure féminine du roman, ne viendra plus (*LPE*, p.59). Le « sixième jour » se donne à lire au chapitre 10 (p. 61). Nous renvoyons au rappel, en la note de bas de page, de l'extrait correspondant du *Pentateuque*⁴². Dans le roman, il est placé sous le signe du travail vain, sisyphéen, et de l'errance. Tout y demeure stérile. La lagune et le chantier où le narrateur-personnage déambule semblent l'antithèse du texte biblique, si bien que le texte apparaît comme un récit « d'après la chute ». La terre y est dévastée par l'eau. Mais la structure qui repose sur le principe de la répétition place sa narration sous le signe de la faute, du châtement. Cet enrayement du temps coïncide avec l'emprise croissante de la maladie.

Les romans qui suivent *Le Silence des autres* et *La Part de l'eau* semblent raconter ce qui précède l'« échouement » du stagiaire dans la lagune et ce qui y demeure hors-champ. L'allusion que fait le narrateur à une *morte saison* en constitue un premier indice (« ce temps mort », *LPE*, p. 20). Dans quelle mesure *La Part de l'eau* est-il un récit programmatique étant donné qu'il inaugure l'œuvre, avec *Le Silence des autres* ? La vision délirante du narrateur, à la fin du roman, renvoie aux personnages fantomatiques qui surgissent du passé et traversent les autres romans. Elle ne manque pas non plus de trouver un écho dans l'évocation de *L'Invention de Morel*, roman cité dans *Le Bleu des vitraux*. Les rimes visuelles et les rimes sonores prennent une place essentielle dans l'univers romanesque de Jean Lods. Il semble que pour cela, ainsi que pour sa structure, *Le Silence des autres* et *La Part de l'eau* représentent « le caillou dans l'étang ».

⁴² *Ibidem*, Verset 1, vers 24-32.

B. *Le Bleu des vitraux* et *Quelques Jours à Lyon*: le passé qui fait retour et la métalepse onirique

Dans trois romans de Jean Lods, le passé fait retour à l'occasion d'une cérémonie commémorative de la mort de l'un des parents. Toute célébration d'un défunt repose sur une double répétition, dans la mesure où elle est le prétexte d'une convocation mémorielle de la vie et de la mort du disparu. Le retour du passé, qu'il se rapporte à des événements « effectifs » ou qu'il soit rêvé, tend à envahir complètement le personnage dans *Le Bleu des vitraux*, puis dans *Quelques jours à Lyon* et dans *Mademoiselle*. Dans le premier de ces récits, la mort de la mère est passée sous ellipse au profit de celle du père dont le souvenir se réactualise. Il en est de même dans le roman lyonnais. En revanche, dans *Mademoiselle*, la dramatisation de la disparition de la mère-revenant met en exergue l'aspect pathétique des circonstances de sa mort. Dans ces trois romans, la résurgence de la remembrance est le fait d'une cérémonie qui fait retour dans l'œuvre. Comme le récit de *Mademoiselle* doit beaucoup au genre théâtral, nous repoussons l'analyse de sa structure aux pages 98-104. Il nous a semblé pertinent de mettre en regard la « théâtralité » de ce texte avec celle de *La Morte saison*.

B. 1. *Le Bleu des vitraux*

B. 1. 1. Analyse séquentielle

Le Bleu des vitraux présente une construction d'une facture plus traditionnelle que *La Morte saison*, qui s'apparente à une structure enchâssée. Le récit qui coïncide avec la cérémonie s'inscrit dans l'actualité du narrateur. Non seulement, il encadre le récit du passé, mais il ouvre et il clôt le roman. Cependant la structure présente très tôt des libertés à l'égard de la tradition : le récit du passé est interrompu par des évocations récurrentes et de plus en plus courtes de l'office en cours qui signale le présent de la narration. Cette célébration se caractérise par l'unité de temps, de lieu et d'action. Ainsi ce récit de Jean Lods, dans sa structure, réalise-t-il la rencontre

du genre romanesque et du genre théâtral. Le narrateur, Yann Toulec, s'exprime à la première personne, dans le récit relatif à l'office religieux comme dans le récit de l'enfance. Dans ce dernier, la première personne tend à s'effacer au profit de la troisième personne. Parallèlement, le narrateur Yann fait place à Yannou enfant. Ce passage d'une personne à l'autre témoigne d'une distanciation du narrateur à l'égard de l'enfant qui vit encore en lui. A la différence de *La Morte saison*, le roman est composé de plusieurs chapitres (quinze) non numérotés. Une page blanche les sépare de ce qu'il convient d'appeler « l'épilogue » constitué de quatre pans. L'ensemble donne à lire une alternance de dix-sept séquences relatives au présent de la narration et au passé du narrateur. Seule la treizième séquence (séquence 7 des récits 1 et 2) montre la fusion des deux temporalités. Le tableau n°5, proposé en annexe, rend compte de cette distribution séquentielle.

Dès l'incipit, le récit commence *in medias res* au moment de la mise en bière du corps de la mère défunte : « — Vous voulez la voir ? » (p. 9). Yann refuse de voir la dépouille mortelle. Le dernier hommage familial est immédiatement suivi de la cérémonie funèbre, mais le récit procède à une analepse : la veille, Yann se revoit, rue des Feuillantines, dans l'appartement de sa mère, en train de faire le tri de ses affaires. Le début de l'office est aussitôt interrompu par le récit enchâssé. Celui-ci engage tout le roman dans une lente remontée dans le temps, — remontée qui se donne pour point de départ la rencontre des parents de Yann. Cette *pré-histoire* que s' imagine le narrateur s'étend sur deux séquences du récit de l'enfance. La bascule du présent au passé s'effectue au chapitre « 2 », au gré d'une reprise en anaphore : « Alors, seul, divinement seul, je pouvais enfin regarder l'île naître de la mer dans son collier d'écume. » (p. 22). Le *Porthos* fait route vers l'île de l'océan Indien ; à son bord, la mère du narrateur. Son équipage cède soudainement la place à l'officiant de la messe funèbre : « L'officier de quart est debout derrière la vitre, et l'on voit le marin immobile à la roue dont les poignées de cuivre luisent. » (p. 30) et « Mais là-bas l'officiant poursuivait son oraison funèbre, [...] » (p. 31). Comme l'indique la conjonction de coordination « mais », le présent s'oppose au passé, dans l'esprit du narrateur. La nature rêveuse de la mère, évoquée par l'officiant, donne lieu à la deuxième séquence du récit

enchâssé (p. 32-52). René Toulec est la première personne qu'elle rencontre sur le quai de Saint-Denis. Peu de temps après, Anne-Sylvie Imbert accepte de l'épouser. La description de la célébration du mariage placée sous le signe du bonheur fait contraste de nouveau avec les obsèques. La phrase clausule du chapitre 4 décrit un paysage réunionnais érotisé qui semble augurer de la nuit de noces :

« Au-dessus, très loin, clignotent les lumières de Hell-Bourg, et de l'autre côté, comme sur le second plateau d'une balance au fléau incliné dont le couteau serait le toit nappé de lune de la maison, brille la constellation de Salazie dont les étoiles s'étirent tout au long de la fente sombre de la ravine. » (p. 52).

La contradiction du présent semble à l'origine du doute du narrateur : « Était-ce ainsi que cela s'était passé ? Tandis que le prêtre, revenu à la célébration de sa messe, élevait le ciboire au-dessus de lui, [...] » (chapitre 5, p. 53). Quelques lignes encore, et cette courte évocation du présent est de nouveau interrompue par le récit du passé, de la fin des flonflons et du quotidien avec la « femme en noir », la mère de René, dans le cirque de Salazie et à Bois-Rouge. Yann assiste sans y être à la cérémonie funèbre : sa rêverie-souvenir, d'une qualité très nervalienne, le transporte dans son enfance insulaire. Le passé redevient présent : les jeux d'enfants avec Bozzo ; la rédaction ratée, l'aide tardive de sa mère ; les parents surpris dans leur intimité par Yannou et sa mise à l'écart par sa grand-mère, leur secret. Reviennent également la visite « rituelle » des pères, le silence de la Grande Maison et la scène de voyeurisme avec Lise, au Butor. Mais c'est le rire d'Anne-Sylvie qui ramène le narrateur à la cérémonie. Son souvenir coïncide avec la fin de l'office religieux (p. 119). Le passé et le présent se rejoignent : ils sont marqués tous deux par une rupture dans leur continuité, comme l'indique la phrase par laquelle reprend le récit enchâssé : « Car rien ne devait plus être pareil après l'explosion de ce rire. » (p. 120). La quatrième séquence (p. 120-128) apparaît, marquée par l'éclatement progressif de la cellule familiale, la tentative et l'échec de René pour nouer un dialogue avec son fils. Elle s'achève par le départ d'Anne-Sylvie qui quitte définitivement l'île pour regagner la France. Ce départ vécu par le père et le fils comme un abandon constitue une désertion humiliante pour la Veuve Toulec : « Elle [la vieille Toulec], elle reste immuable. Elle attend. Quoi ? Je le sais maintenant, ou je crois savoir, ou j'imagine que je

sais... » (p. 128). Le passé et le présent se rejoignent dans la mesure où le narrateur adulte ose enfin nommer, qualifier les événements passés. Réagissant par rapport à ce passé qui l'envahit, Yann se met soudain à rechercher dans la théorie qui suit le cercueil d'Anne-Sylvie cet amant présumé avec lequel elle aurait quitté l'île : « [...] celui qui, apparu on ne sait comment à cette époque, ne relâchait plus le poids de sa présence invisible. » (p. 129). Il revit l'idéalisation de cet homme et la douleur d'être privé de sa mère (p. 129-130), avant de renoncer à percer le secret de sa mère (p. 131). Son souvenir semble lui préférer les derniers moments de complicité partagée avec sa mère. Ils paraissent fragiles face au sentiment d'infamie qui affecte soudain la puissante famille Toulec. De la même façon, la joie suscitée par la visite de Lise placée sous le signe du plaisir naissant est aussitôt balayée par la lettre de son père qui informe Yann du divorce parental. Yann rétorque à la déconstruction de son univers d'enfant par l'invitation de Lise dans la chambre de ses parents. Il se réveille de sa torpeur pour apercevoir la réunion du conseil de famille. Avec la mise en abîme de la ballade de Goethe, « Le Roi des Aulnes », la septième séquence du récit du présent se confond avec la septième séquence du récit de l'enfance, Yann et Yannou ne font de nouveau qu'un. Le récit de la fuite du père et du fils à Hell-Bourg coïncide avec celui de l'enterrement d'Anne-Sylvie Imbert. Dans l'esprit du narrateur, la mort de sa mère est synonyme de la mort de son enfance, de Yannou. La ballade de Goethe réalise le lien entre les récits distincts l'un de l'autre grâce aux nombreuses métalepses narratives et l'épilogue. Le père et le fils se font face dans la douleur de la mère perdue (p. 169-171). L'évocation de l'assistance dans l'ignorance du drame (p. 171-172) répond à cette entrée dans le drame. Yann adulte commente le refuge-prison de Hell-Bourg. A l'analyse succède l'assaut de la vision issue du souvenir : le mutisme de Yann ; la visite des curieux qui suscite une surveillance éperdue des lieux par René ; l'abus des colons depuis la perte de la tutelle de la douairière ; la bienveillance inquiète de Nénène. Les ballades autour de l'étang aident Yann à sortir de la maison pour errer seul dans le cirque. Le retour de l'enfant dans la grande maison, la lettre de la Veuve Noire à son fils, la remise de cette lettre à René par l'intermédiaire de Yann s'enchaînent avec une rapidité (p. 187-193) telle

qu'elle semble mimer l'enchaînement inéluctable des événements. Le récit laconique du suicide du père est placé sous le signe de la pudeur. Le tragique est mis en relief par l'ellipse narrative, page 197, qu'indique le changement de paragraphe, ainsi que par les phrases nominales qui achèvent l'ultime séquence du récit du passé. L'office religieux achève le roman : les obsèques sont finies, Yann est assis au volant de sa voiture en route pour Paris, sa femme et ses enfants à ses côtés. Remarquons dès à présent, mais nous y revenons en fin de chapitre⁴³, qu'à l'instar de *La Morte saison* et de *Mademoiselle*, *Le Bleu des vitraux* s'achève sur une mise en question de la fidélité, au sens littéral du terme qui en fait un synonyme du mot *foi*. Martin renoue avec la fidélité à soi-même, libérée du regard des autres, alors que Yann se heurte à la « fidélité terrible » de son père, « active comme un défoliant jeté sur l'avenir ». Cette *fides* est une thématique qui traverse toute l'œuvre de Jean Lods. Elle est également à l'œuvre dans le motif de l'attente de l'enfant.

L'intrication des histoires est telle que les événements semblent ne pouvoir qu'entraîner le suicide du père. Cet avenir déjà passé est présent dès le début du roman. S'il n'est pas annoncé en tant que tel, son caractère *tramé* contamine le récit du passé dès les premiers souvenirs rapportés. La dramatisation du rêve de la pré-origine dont s'empare la remembrance à l'orée du roman fait résonance avec celle de la remémoration fantaisiste (scansion des strophes de la ballade de Goethe) des derniers jours à Hell-Bourg.

Les séquences 3 et 4 du *Bleu des vitraux* donnent à lire la reconstitution que réalise le narrateur-personnage adulte de la rencontre de ses parents jusqu'à leur mariage. Elle est relatée en deux volets qui retracent les étapes de la rencontre, de l'*enamorento* au mariage. Ils s'achèvent tous deux par la victoire du regard social, rappelé par la mère de René Toulec à l'issue du premier volet (évocation du bon parti que représente Armande de Vilenne), mais réinvesti par l'héritier à la fin du second (son mariage avec Anne-Sylvie). Le souvenir du caractère rêveur de la mère qui s'impose à son fils lors de la cérémonie des obsèques de cette dernière appelle la rêverie du fils, Yann. La fantaisie de la rencontre de ses parents prend le relais des rêveries de la mère défunte.

⁴³ Cf. pour ce qui est *Quelques Jours à Lyon* p. 77, et p. 96 pour *Mademoiselle*.

Le premier volet s'étend de la page 32, « Moi j'aimerais les arrêter là [...] », à la fin de la séquence (page 41). Nous numérotions chacune de ses lignes de 1 à 316. Le récit de la fantaisie reprend page 44, de « A lui on ne dira rien en face [...] » jusqu'à la fin de la séquence 4, page 52 (lignes 1 à 287).

B. 1. 2. Le Rêve de la pré-origine

Le narrateur, Yann Toulec, puise autant dans l'histoire familiale que dans ce qu'il convient d'appeler ses « fantômes originaires ». Les psychanalystes, Jean Laplanche et J-B Pontalis, désignent ainsi :

« [...]les structures fantasmatiques typiques (vie intra-utérine, scène originaires, castration, séduction) que la psychanalyse retrouve comme organisant la vie fantasmatique, quelles que soient les expériences personnelles des sujets ; [...] »⁴⁴.

Il s'efforce de rétablir chaque étape de sa préhistoire en prenant soin de garder sous silence l'*Ur̄zene*, comme si la parade de son père et les préparatifs du mariage devaient demeurer sans but ou manquer irrémédiablement leur but. Pourtant, on constate que chaque détail de cette chronique d'une naissance annoncée converge vers cette scène hors champ dans le tissu narratif. L'*Ur̄zene* correspond à cette « scène de rapport sexuel entre les parents, observée ou supposée d'après certains indices et fantasmée par l'enfant »⁴⁵. Comme la naissance et les années de la petite enfance, cette scène fait l'objet d'une ellipse du récit. Celui-ci reste et reprend son cours à leur seuil. L'*Ur̄zene* ne manque pas de stigmatiser l'énonciation de cette préhistoire, notamment l'intrication d'éléments ressortissant au réel et d'éléments fantasmés. Observée dans un acte de voyeurisme, une scène *primaire* proprement dite n'est évoquée que rapidement, à la séquence 6, jusqu'à l'irruption de la Veuve Noire (pages 79-80) qui interrompt l'enfant. Est-ce le voyeurisme ou l'objet vu qui « sera un secret » entre l'enfant et sa grand-mère ? Avant d'explorer cette scène hors champ, intéressons-nous aux différents instruments auxquels recourt le narrateur pour

⁴⁴ Jean Laplanche, J-B Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 157.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 432.

appréhender cette préhistoire. Le passage étudié s'étend de la page 32 à la page 41. Il commence avec le souhait qu'exprime le narrateur d'effacer l'épisode pré-originnaire qu'il s'apprête à relater : « Moi j'aimerais les arrêter là [...] » (ligne 1). La mise en scène est dénoncée dès les premières lignes. La distanciation est également l'effet du style qui parodie celui de la chronique. Les nombreux stéréotypes qui scandent cette *fantasy* dénoncent l'*artefact* autant que l'ironie. Ironique également ce regard du narrateur adulte qui perçoit ses parents comme des victimes consentantes de leurs milieux respectifs. Est-ce une ironie d'auto-défense ou de mise en accusation ? Quelle fonction donner à cette digression factice du récit dans la trame narrative ?

Le *fiat* fantaisiste obéit à une scénographie. Le sujet narrateur se plaît à affirmer que cette scène écrite d'avance lui échappe : « Mais, pas plus qu'une prophétesse, je n'ai le pouvoir de modifier le cours du destin. » (p. 32, l. 16-17). L'évocation du *fatum* place la rencontre des parents sous le sceau du tragique. Telle est la première manifestation de ce registre qui traverse tout le roman. Grâce à la fantaisie, le tragique est exploré dans sa dimension théâtrale, comme l'indique la métaphore filée sur laquelle repose dans ces lignes le discours narratif. Les lexèmes et les expressions « entrés dans leur drame » (l. 4), « la pièce » (l. 5), « spectateur » et « personnages » (l. 5) s'associent en effet aux expansions temporelles « pour l'instant » et « pas encore » qui annoncent le nœud à venir. Les questions du narrateur participent à la dramatisation de la scène provisoirement en suspens : elles soumettent autant d'interrogations qu'elles donnent libre cours à une plainte (lignes 22-32). L'unité de celle-ci est due à la reprise en anaphore de la proposition principale : « pourquoi fallut-il ? ». Du fait de la concordance des temps, le verbe *falloir* au passé simple (seule manifestation de ce tiroir dans la *fantasy*) entraîne l'emploi du subjonctif imparfait dans la subordonnée. Ces deux temps relèvent d'un registre soutenu et d'un usage ancien. Faut-il reconnaître un hommage aux chœurs chers aux tragédiens ? La plainte ressortit tant à la succession des propositions interrogatives qu'à l'effet de concaténation des procès évoqués dans un enchaînement parfait : la réception de la camionnette, la chute de la malle d'Anne-Sylvie, la déclaration par celle-ci des dommages subis (une perte) et la signature de René

du billet de livraison (une acquisition). La contingence à laquelle semble obéir les menus événements est également le fait de la double modalisation par le verbe *devoir* dans les propositions « Il a dû ouvrir les vitres, [...] » (l. 34) et « il a dû interpréter le message qu'il recevait des yeux liquides, [...] » (l. 33). Les modalités épistémique (la certitude) et déontique (la nécessité) se confondent. D'autre part, la scénographie à laquelle obéit le déroulement de la fantaisie affecte également ce que celle-ci donne à voir. Le comparant de la fenêtre du salon d'Anne-Sylvie associe le carré lumineux à « une loge de théâtre sur la scène du jardin illuminé [...] » (p. 35-36). Si le narrateur subit passivement sa fantaisie, il n'en demeure pas moins omniscient, comme l'indique la remarque relative au sentiment d'oppression de son père (lignes 34-39). Il est celui qui sait l'implacable cours des événements. Yann est celui qui sait ce que ni les personnages ni le lecteur ne savent. Il s'affirme spectateur de la scène qu'il construit, et cela en toute conscience de ce qu'il fait et « voit ». On reconnaît là une forme courante du procédé de la métalepse tel que le dépeint Gérard Genette⁴⁶. Comme au théâtre, il connaît déjà la pièce qu'il s'apprête à regarder : « Et moi, spectateur d'une histoire où les personnages sont les seuls à ignorer ce qui va se passer, je ne puis rien faire pour les avertir. » (p. 32). Nous reviendrons à l'issue de cette étude de la scène originaire sur l'évocation de cet « avertissement ». Le lien entre le *savoir déjà* et le traitement du temps est sans cesse rappelé par des connecteurs temporels tels que « pour l'instant, pas encore » (p. 32). Yann sait ce qu'il n'a jamais vécu au point d'annoncer l'avenir dans son passé, à l'instar du chroniqueur qui rapporte des événements vrais, réels, appartenant au passé. S'il n'est pas la Pythie dans sa propre vie, le narrateur-personnage l'est dans son récit pour le lecteur.

A l'instar d'une chronique, la fantaisie rétroactive évoque les événements dans un ordre strictement successif. Les étapes qui conduisent ces deux personnages au mariage s'enchaînent les unes après les autres. Située dans un passé immémorial pour le narrateur-personnage, cette fantaisie de rencontre présente chacun des incidents qui la composent comme scrupuleusement inscrits dans sa trame en fonction de ce qui le précède et de ce qui le suit immédiatement. En

⁴⁶ Gérard Genette, *Métalepse, de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

narrateur omniscient, Yann sait aussi ce qui s'est passé simultanément, « dans le bureau du transitaire » par exemple, comme cela est mis en valeur par le connecteur « en même temps que » (p. 33). Cette simultanéité ressortit également au rythme ternaire produit par la répétition, pages 32-33, du connecteur « à l'heure où ». Ce dernier introduit des propositions subordonnées temporelles qui établissent la connexion des deux espaces de René et d'Anne-Sylvie en train de se rejoindre : le paquebot *Porthos* et le quai, la mer et la terre. Le même connecteur réapparaît pour évoquer en parallèle la scène intime et le nazisme : « [...] elle, qui n'en peut plus d'être seule à l'heure où la peste brune envahit le monde [...] » (p. 49). De la même façon qu'il reconstitue les coïncidences qui sont à l'origine de la rencontre de ses parents, Yann signale la succession des événements auxquels elle a donné lieu dans les vies respectives des deux protagonistes. La locution « une fois » suivie d'un groupe nominal (p. 33, 37, 40) et celle « une autre fois » reprise avec l'addition de l'adverbe « encore » (p. 34) rivalisent avec les connecteurs « ensuite » (p. 34, 37, 38) et « puis » (p. 34), adverbes qui se rapportent autant à la rencontre (à l'énoncé) qu'au récit de celle-ci (à l'énonciation). Il en est de même de l'adverbe « enfin » (p. 34). Les étapes de la rencontre coïncident alors avec celle du récit. Le déroulement des événements est également le fait de la reprise en anaphore de la conjonction de coordination « et », page 46. Chaque incident est alors l'immédiate conséquence de celui qui le précède. Cette succession des événements est non seulement troublée par les prolepses narratives, mais aussi par la fréquence, au sens indifférencié du terme, des événements. En effet, l'itération des événements, exprimée par les connecteurs « une autre fois encore », « pendant longtemps » (p. 34), « plusieurs fois » (p. 36), « comme d'habitude » (p. 37) et « comme toujours » (p. 47) contraste avec la singularité des indices « un jour » (p. 34) et « au cours d'une journée organisée en hommage à Bernardin de Saint-Pierre » (p. 45). L'article indéfini *un, une*, que nous avons souligné, contribue, avec les articles définis des indices « le soir », « la nuit » (p. 34), « tard dans la nuit » (p. 41), « au moment de » (article contracté, p. 37), « à l'instant où » (p. 39) et « à leur retour » (p. 40), à inscrire la scène de la rencontre des parents, la préhistoire du sujet dans un hors-temps. Singulatifs, mais non

datés. L'indice temporel mis en relief par les déterminants démonstratifs, « cette nuit-là » (p. 47) présente la même particularité. L'adverbe « aujourd'hui » (p. 41) et ses nombreuses occurrences (p. 47, 49), à l'instar de l'adverbe « maintenant » (p. 48), inaugurent une nouvelle étape de la chronique sentimentale dans la mesure où ils signalent une rupture avec les événements précédents. Cet adverbe et le groupe nominal « cette nuit-là » ont en commun de situer l'action qu'ils caractérisent en fonction des événements antérieurs et selon le temps chronologique. Le narrateur prend soin souvent de préciser à quel moment de la journée se passe un événement (*cf.* « le matin suivant, et, le jour à peine levé » p. 47). Cependant, les indices temporels ne réfèrent qu'exceptionnellement au temps calendaire. Il en est de même des indices « ce jour-là et les suivants » (p. 47) et « plusieurs jours après » (p. 48). On ne sait combien de jours se sont écoulés entre les événements signalés par ces différents indices et l'accostage du Porthos. Les propositions subordonnées sont aussi atemporelles : « même quand ses parents étaient apparus à une fenêtre du bâtiment » (p. 41), « quand ils se retrouvent sur la plage » (p. 46), et « quand les premiers rayons du soleil ôtent la brume du parc comme on enlève les bâches le jour d'un vernissage » (p. 51). Le seul événement daté est la demande en mariage : « le même jour que la France déclare la guerre à L'Allemagne » (p. 48), le 3 septembre 1939. La durée exprimée par les locutions « plus tard encore » (p. 38), « petit à petit » (p. 44) et des adverbes comme « progressivement » (p. 38 et 39), « longtemps » (p. 44), n'est pas oubliée par le narrateur. L'indication de la durée peut servir la description de la mélancolie du père. Tel est le cas page 45 : « Peut-être, seulement, son regard reste-t-il trop longtemps fixé sur le soleil rougeoyant [...] ». L'adverbe intensif « trop », que l'on retrouve page 49 (« trop tard »), dénonce la subjectivité du narrateur et renvoie au suicide de son père, relaté à la fin du roman. Dès ses premières séquences, le personnage du père apparaît sous les traits de l'amoureux malheureux. La durée comme la fréquence ressortissent à la vitesse du récit. L'aspect inchoatif achève de solenniser l'événement. La reprise en anaphore du complément circonstanciel « pour la première fois » (p. 49) met en relief le caractère exceptionnel de l'audace de René Toulec dans le choix de sa future

épouse. De plus, elle mime son allégresse. D'autre part, l'aspect inchoatif donne lieu à des effets de balancement avec l'expression de la finitude, tels que : « Sa métamorphose commençait au passage du pont de la rivière des Pluies, et s'achevait à l'instant où claquait la portière de sa voiture [...] » (p. 39 ; nous soulignons), ou à un contraste : « Il a besoin de fuir d'abord pour résister ensuite. » (p. 46). Dans les deux cas, l'aspect inchoatif sert l'indication d'un déplacement, d'un mouvement dans l'espace réalisé par le père. Ce jeu dont fait l'objet cet aspect est prolongé par la dénonciation du présent-déjà-passé qui apparaît à la fin de la quatrième séquence du roman : « Il est dans le futur ou dans le passé, [...] » et « Il est déjà, ou de nouveau, [...] » (p. 51). Le narrateur-personnage, le fils de René, semble gagné par la désorientation dans le temps qui envahit son père. En effet, l'emploi des tiroirs verbaux dans cette fantaisie pré-originaires se joue du genre de la chronique pour opérer une efficace réactualisation du passé immémorial du narrateur.

La violence de cette *fantasy* est tout d'abord le fait de la *valse* des tiroirs verbaux utilisés pour rendre compte de ce passé reconstitué. Temps du passé, du présent et du futur sont convoqués dans un désordre apparent et en établissant des tableaux fort contrastés qui captent l'attention du lecteur. A cette violence semble répondre l'ironie du narrateur. Elle se manifeste d'une part dans la mise en relief grâce à l'esthétisation produite par la dramatisation d'un certain nombre de stéréotypes. D'autre part, elle apparaît dans le portrait que le narrateur réalise de ses parents. Nous verrons, en effet, comment Yann les présente comme des victimes consentantes de leur milieu.

Par cette fantaisie, le narrateur investit l'étape fondatrice de son histoire, — étape qu'il n'a pas vécue. Il explore une époque passée et révolue (temps sémantique, *time*). Le récit est cependant rarement relaté aux temps du passé (temps morphosyntaxique, *tense*). Comme on peut le constater aisément à l'aide des tableaux suivants, le narrateur recourt volontiers au présent de l'indicatif, dit de narration, et au passé composé, soit le présent dans le passé. Dans le second volet, les tiroirs verbaux caractéristiques du récit au passé (imparfait et passé simple de l'indicatif)

sont absents. Nous avons choisi d'étudier ces tiroirs verbaux des plus proches aux plus éloignés du moment de l'énonciation.

Le présent de narration est de loin le temps le plus utilisé pour rendre compte des événements successifs. Il présente l'intérêt d'« abolir le décalage entre le passé et le moment de l'énonciation »⁴⁷. Ce présent de l'indicatif tire ici sa valeur temporelle du contexte, plutôt que des indices temporels. Son aspect est imperfectif lorsqu'il exprime l'état des personnages (p. 32 et 34-36) et inscrirait, sans le contexte, les procès dans un temps indéterminé. Il contribue à la dramatisation de la scène. En effet, la rapidité de l'enchaînement des actions est tel qu'elles peuvent sembler simultanées : l'arrivée de René sur la jetée (p. 32-33, l. 17-21) ou ses errances dans le cirque de Salazie (p. 47-48, l. 112-125, l. 128-136 et l. 139-141). Il en est de même de la surveillance opérée par le clan Toulec des moindres faits et gestes d'Anne-Sylvie :

« On la remarque à la piscine, on décrit la jupette blanche qu'on lui a vue sur les courts du Cerle. On commente la conférence qu'elle a donnée sur l'apport des îles dans la poésie française. On la signale à Takamaka, au cours d'une journée organisée en hommage à Bernardin de Saint-Pierre... » (p. 44-45).

Le pronom indéfini, sujet des verbes, restitue d'autant mieux l'effet de mitraille des cancons que les phrases juxtaposées sont asyndétiques. Le présent sert le discours indirect libre qui rapporte les rumeurs des insulaires sur la jeune femme venue de France (p. 44, l. 6-11 et 13-14). La détermination de René dans les préparatifs des noces coïncide avec le destin à l'œuvre lors du mariage : le récit au présent participe à l'accélération de l'action comme sous l'effet d'une « machine infernale ». La dramatisation de la fantaisie est mise brièvement en suspens par l'intervention du narrateur. Ces irruptions dénoncent l'*artefact*, l'élaboration mentale, tandis que le présent de narration et le présent d'énonciation se confondent : « J'imagine son émotion ensuite, à côté de cette inconnue si belle, si différente des femmes qu'il côtoie ici. » (p. 33). Le verbe *voir* se substitue au verbe *imaginer*, page 38, lorsque le narrateur fait part du bain nocturne que prenait sa mère dans le jardin et dénonce l'interdit du bien-être corporel dans le milieu des grands

⁴⁷ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *La Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, VII, « Le Groupe verbal », p. 301.

planteurs. Par ailleurs, le présent de l'indicatif trahit parfois la prise en charge du narrateur des pensées passées supposées de son père, — prise en charge telle que Yann tend à se confondre avec René. Qui pense : « sur les meubles en simili ébène que démasquent des entames claires, sur le plafond que l'ampoule exsangue ne parvient pas à blanchir » (p. 36) ? ou « Elle ne répond pas, elle esquive. » (*ibidem*) ? Qui pense cela ? Est-ce Yann ou René Toulec ? Cette hésitation de l'identité du locuteur, la première que nous évoquons, rend compte précisément d'une « identification captatrice » : bien distincte de celle qui intéresse Serge Doubrovsky (évoquée page 24 de l'introduction de cette thèse), mise en scène dans la fiction elle-même, elle est le fait de l'instance narrative, du « je » qui est tout regard pour cette réalité passée qu'il reconstitue. Un autre brouillage, cette fois temporel, ressortit à la valeur de présent permanent qui peut affecter le présent d'énonciation lorsque le narrateur réalise une pause pour expliquer au moyen d'une définition « la chimie des réactions Toulec » : « Elle justifie immédiatement toute émotion en la transformant en devoir. » (p. 33). Cet énoncé aussi explicatif que critique soulève la question du destinataire du roman : à qui, à quelle fin le narrateur explique-t-il ce qu'il sait fort bien ? Quelle est la fonction d'une telle explication ? La qualité du silence dans l'intimité de la rue Juliette Dodue fait l'objet de la pause narrative suivante, également au présent : page 36, lignes 139-150. En une sorte de fondu enchaîné, le regard fuyant d'Anne-Sylvie attiré par l'extérieur de la maison conduit aux bruits du dehors qui contrastent avec le silence du salon. Le narrateur omniscient définit les particularités de celui-ci en l'envisageant en focalisation interne, à travers la conscience de René. On constate une fois de plus que dans cette *fantasy* pré-originale, le fils tend à s'identifier à son père.

Le passé composé, ou présent dans le passé, succède souvent au rapport des événements fait au présent. Il est d'ailleurs deux fois en corrélation avec le présent et marque l'antériorité par rapport à ce dernier. La première manifestation de cette corrélation apparaît dans les phrases : « Il a déjà essayé plusieurs fois de savoir où elle vivait avant, ce qu'elle faisait. Elle ne répond pas, elle esquive. » (p. 36). Il marque l'antériorité de la question par rapport à la réponse. La seconde

corrélation se donne à lire dans une même phrase, dans laquelle intervient le narrateur : « Tout cela, on ne me l'a jamais dit, mais je le sais, il n'en a pas pu être autrement, [...] » (p. 45). Les deux verbes au passé composé sont à la forme négative. Le dire refusé est antérieur au savoir qui prévaut dans le présent de l'énonciation. Le passé composé « permet d'envisager un procès comme accompli au moment de l'énonciation »⁴⁸. De plus, il « peut particulièrement marquer l'état résultant de l'achèvement du procès »⁴⁹. Tel est le cas dans la complétive « ce petit professeur de français est devenu le centre de l'île » (p. 44), comme le montre le développement qui suit et qui rapporte les différentes observations du clan Toulec. Cependant, la valeur la plus représentée dans cette *fantasy* est celle qui situe « totalement le procès dans le passé : le repère de l'événement est décalé avant le moment de l'énonciation »⁵⁰. Décalé, mais non « totalement coupé du présent »⁵¹. En effet, l'événement « est envisagé par le locuteur, à partir du moment de l'énonciation, avec une certaine "proximité psychologique" ». « Mais le courant d'air n'a servi à rien. Au contraire. » (p. 33), observe le narrateur qui adopte le point de vue de son futur père. Dans les *Problèmes de linguistique générale*, Emile Benveniste précisait que le passé composé « est le temps de celui qui relate en témoin, en participant »⁵². Tel est le cas du petit-fils Toulec dans ces lignes. Ceci n'est pas étranger au fait que le présent de l'énonciation interroge le passé (*time*) au passé composé (*tense*) : « René a-t-il nommé clairement son trouble ? Je ne le crois pas. » (p. 33) et « A-t-il promis ? Supplié ? Pleuré ? A-t-il tellement insisté qu'elle a fini par céder ? » (p. 48). La conscience du narrateur devient le théâtre d'un dialogue du passé avec le présent. Yann témoigne de sa *fantasy* autant qu'il en est acteur.

Mais la *fantasy* semble prendre sa place dans l'histoire du narrateur grâce aux anticipations auxquelles il se livre. Elles sont exprimées au futur (simple et antérieur) de l'indicatif, mode du réel par excellence. Comme le rappelle la *Grammaire méthodique du français*, le futur simple inscrit

⁴⁸ *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 301.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 302.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*, p. 303.

⁵² *Ibidem*.

« le moment du procès dans l'avenir, après le moment de l'énonciation » (p. 312). Or, la fantaisie pré-originale emploie le futur pour relater des événements passés imaginés, sinon reconstitués d'après le présent — conséquence du passé — et revisités par la mémoire. La charge d'hypothèse des procès projetés dans l'avenir déjà passé est nulle. Chaque fois que le récit se poursuit au moyen d'un discours narratif au futur de l'indicatif, le narrateur réaffirme, voire exhibe, son savoir sur son histoire. La *fantasy* semble parodier le style journalistique de la chronique historique : les faits relatés au futur (*tense*) dans le contexte passé (*time*) supposent « une perspective sur les conséquences futures des événements passés » (*ibidem*, p. 313). Cependant les conséquences restent en suspens. Cette ellipse achève de conférer à la parodie de la chronique un caractère prophétique. À l'instar des verbes au présent de narration, le récit gagne en rapidité dès que les procès au futur se succèdent chronologiquement. Tel est le cas des services que René prodigue pour faciliter à Anne-Sylvie son installation à Saint-Denis (p. 34-36, lignes 54-66) et des progrès qu'il fait pour la séduire. Le futur de perspective coïncide avec l'expression de la stratégie amoureuse. Le relevé des étapes successives est éloquent : « Il reviendra, il inventera des prétextes, des choux qu'il aura cueillis, il lui rendra enfin visite pour rien, il passera le soir, il frappera au « barreau », il verra le volet de bois s'ouvrir ». Le pronom personnel « il » qui réfère à René et qui est repris en anaphore comme sujet des procès contribue à l'effet de vitesse. Il est relayé par le pronom « elle » également repris en anaphore pour « Anne-Sylvie ». Le futur est parfois en corrélation avec le présent : il signale alors les actions de premier plan, alors que le présent réfère au second plan. Il en est ainsi dans la phrase : « On entendra, lointaines, les voix des de Pilmas qui prennent le frais dans leur guettali [*sic*]. »⁵⁵ (p. 36). Le futur affecte le procès qui concerne les deux personnages principaux de la *fantasy*, désignés par le pronom indéfini « on » qui les associe dans un acte effectué à l'unisson. Le narrateur sait les moindres détails de leurs rendez-vous vespéraux. Les procès au futur sont tantôt singulatifs, tantôt répétitifs. Singulative, la remarque attentionnée de René au sujet de l'aspect « vide-grenier » du logement loué par les de

⁵⁵ Ce lexème serait d'origine créole (La Réunion), créé à partir de l'expression « guetter à lui ». Plusieurs graphies coexistent, ce dont témoigne l'emploi du terme dans les récits de Jean Lods.

Pilmas à Anne-Sylvie (p. 36). Singulatifs aussi, les faits complétés d'expansions temporelles telles que « une fois, une autre fois, un jour, ... ». En revanche, l'expression de la répétition des faits passés relatés au futur fait rarement l'objet d'expansions temporelles. On relève seulement : « comme d'habitude [p. 37], à coups de [p. 44], ce jour-là et les suivants [p. 47] ». La séparation qui a lieu presque tous les soirs n'est rapportée qu'une fois (p. 36-37). Par ailleurs, le narrateur emploie le futur à chaque fois qu'il évoque la rumeur. Dans le premier volet, la seule évocation « Les mauvaises langues le prétendront, pour lui faire du mal. » (p. 38) fait contraste avec les phrases de type interrogatif à l'imparfait qui la précèdent et appellent une réponse que le narrateur introduit par un présent d'énonciation (« Moi je la vois qui [...] »). Le futur est plus proche du moment de l'énonciation que l'imparfait. Cette brève évocation projetée dans l'avenir annonce les premières lignes du second volet, également au futur (p. 44). Le futur de perspective contribue à doter d'un caractère implacable la rumeur qui opère « à coups de petites phrases acérées, de remarques dont le venin ne fera effet que lentement, de sous-entendus dont les échos résonneront longtemps en lui » et ses effets (« Et petit à petit il verra prendre forme une tapisserie inquiétante »). Le narrateur signale aussi au futur les propos que la douairière, porte-drapeaux de la morale bourgeoise, tint à sa belle-fille : « Et elle annoncera clairement la couleur [...] » (p. 49). Cependant, les mots prononcés sont rapportés dans une combinaison de discours indirect (verbe du dire et complétive introduite par « que ») et de discours direct (guillemets), au plus-que-parfait de l'indicatif : « le jour où René avait demandé sa main avait malheureusement été un jour de déclaration de guerre ». Ce tiroir verbal indique l'éloignement entre le moment de l'énonciation et le mariage. De plus, le déterminant possessif « sa » (au lieu de « ta » ou « votre » attendus dans le discours direct traditionnel) autorise deux explications : soit l'interlocuteur de la veuve Toulec était quelqu'un d'autre qu'Anne-Sylvie, Yann, René ou elle-même dans une rumination sénile par exemple, soit une mise à distance résultat d'une pudibonderie répulsive ou d'un mépris volontairement affiché. L'alliance du futur de perspective avec le double sens que revêt le groupe « la déclaration de guerre » tend à transformer cette annonce en menace. Le futur est le temps qui

permet d'exprimer l'implacable des événements à venir dans le passé. Cela est confirmé par le fait que le narrateur l'emploie pour désigner René comme son père : « Cet homme qui sera mon père [...] » (p. 48). La solennité de la phrase ressortit à cette apposition mise en relief en première position dans la phrase. Le déictique démonstratif et l'expansion caractérisante que constitue la proposition relative encadrent le noyau nominal. Le groupe est repris par le pronom personnel objet « le » anaphorique (« je le comprends ») et le pronom personnel sujet « il » (« il est fou d'elle, il le restera toujours »). Ces reprises anaphoriques scandent la phrase paratactique composée de propositions juxtaposées. Le futur du dernier procès parachève la dramatisation de l'assertion. « René restera toujours fou d'Anne-Sylvie » : la proposition fait implicitement référence au suicide de René relaté à la fin du roman. La *fantasy* ne cesse de s'élaborer en regard du présent de l'énonciation marquée par la mort de la mère, mort qui ravive le souvenir de celle du père. On peut lire à la page précédente une évocation du suicide du père dans une phrase minimale au futur, isolée dans un passage entièrement au présent de narration : « Il pleuvra ce jour-là et les suivants. » (p. 47). Le narrateur vient d'évoquer la mare à Poule d'eau dans laquelle son père s'est noyé. La conséquence tragique de ce passé est passée sous silence. Le narrateur reste seul à savoir.

Le conditionnel ou futur dans le passé coïncide dans la *fantasy* avec le moment de l'énonciation, dans la mesure où il sert l'expression de la subjectivité du narrateur. Le premier volet commence par une demande atténuée : « Moi j'aimerais les arrêter là, l'un et l'autre, dans le calme plat de leur vie. » (p. 32). Son souhait s'inscrit dans l'irréel du présent. La demande atténuée peut avouer un savoir lacunaire : « ...Ce que je voudrais savoir, c'est ce qui se passait ensuite, après qu'elle était entrée seule [...]. » (p. 37). A l'inverse, le conditionnel permet de pallier cette lacune grâce à l'image impressive introduite par « on dirait ». Celle-ci fait part du fruit d'une réflexion. L'opinion illusoire, parce que factice mais dotée d'un certain crédit, donne une place à l'événement dans la mémoire, remplace l'articulation manquante : « On dirait que ce petit professeur de français est devenu le centre de l'île. » (p. 44) et « Mais on dirait qu'il ne voit rien, mon futur père, pendant cette période. On dirait qu'il passe outre à tous les commandements

respectés jusque là. » (p. 49). L'opinion illusoire tente une explication là où la mémoire et le rationnel font défaut. Le conditionnel sert l'expression de l'éventualité, dans une phrase telle que : « Sans doute, à le voir marcher ainsi solitaire, le regard absent, pourrait-on croire qu'il pèse, [...] » (p. 48). Cette courte pause hypothétique rapproche les événements racontés du moment de l'énonciation en appelant une réaction du narrateur (« Moi, je ne le pense pas. », p. 48). Ici, la réflexion est à l'œuvre, manifestée en cours de réalisation.

L'imparfait sert davantage l'expression de l'hypothèse que l'exposé des événements passés. De cette façon, il rapproche les procès du moment de l'énonciation. Le narrateur fait part de son souhait de changer le cours des événements dès le début de la *fantasy*, en recourant au système hypothétique. La proposition subordonnée introduite par « si je pouvais » donne lieu à trois développements différents. Reprise en anaphore, elle produit un rythme ternaire à cadence majeure. L'anacoluthie se substitue à la principale : la conséquence est passée sous silence. L'absence de verbalisation de l'effet projeté concorde avec l'impossibilité de la réalisation des faits dans le présent. Dans une série de phrases de type interrogatif qui présentent des procès successifs, l'imparfait participe à l'expression de spéculations relatives à des faits passés. Tel est le cas dans le premier volet. A propos d'Anne-Sylvie, le narrateur se demande : « Fermait-elle [...] ? Allumait-elle [...] ? Gagnait-elle [...] ? Mangeait-elle [...] ? [...] se donnait-elle la peine de [...] ? Regagnait-elle [...] ? Travaillait-elle [...] ? Ecrivait-elle [...] ? Fixait-elle [...] ? » (p. 37-38). Son père fait également l'objet de spéculations : « Avait-il ces images en tête, René Toulec, en rentrant à Bois-Rouge, par la route qui suivait le littoral ? » (p. 38). Notons que la désignation en apposition de son père, au moyen de son prénom suivi de son patronyme, constitue une marque de distanciation. Yann honore aussitôt ces questions qui bâtissent un pont entre le passé et le moment de l'énonciation, en exposant son point de vue au présent d'énonciation. En raison du contexte du récit romanesque à la première personne et de la *fantasy*, la spéculation prévaut sur le narratif, même si le récit se poursuit grâce à la série des procès à l'imparfait. La corrélation de l'imparfait de second plan avec un temps du passé relèverait de l'usage traditionnel, si le premier

plan n'était dévolu au passé composé : ce tiroir qui situe les faits passés comme accomplis au moment de l'énonciation apparaît en corrélation avec l'imparfait surtout dans le discours oral. Ainsi l'interprétation que René fait des charmes d'Anne-Sylvie relève-t-elle du premier plan, alors que le pouvoir séducteur de la Française est relégué au second plan (p. 33) : le narrateur est attentif à l'amour naissant de son futur père. Ainsi la tentative de René pour mieux connaître Anne-Sylvie (« Il a déjà essayé plusieurs fois de savoir [...] », p. 36) appartient-elle au premier plan, tandis que le passé de la jeune femme est mis à distance par l'emploi de l'imparfait (« [...] où elle vivait avant, ce qu'elle faisait. », *ibidem*). Elle romance elle-même sa vie en France de manière laconique et énigmatique. Elle l'appréhende avec la pondération du recul : « Ce n'était pas pire, ce n'était pas mieux. » (*ibidem*). Cette vie n'appartient plus à son actualité. L'emploi de l'imparfait participe au caractère insaisissable du personnage.

Les deux tableaux suivants mettent en évidence l'alternance parfaite des tiroirs verbaux du présent et du passé. Le récit au futur est toujours lié à des passages qui relatent les événements au présent et correspond aux étapes dotées d'une plus grande tension dramatique. Le présent marque une pause narrative et coïncide avec une sorte d'arrêt sur image imposé au film du passé. Les ellipses narratives sont rares et le récit manifeste un souci de linéarité rigoureux.

Tableau n°1 : Valeurs des temps dans le premier volet du rêve de la pré-origine dans *Bleu des vitraux* :

Pagination	Tiroir verbal	Événements	Valeurs des temps
p. 32, l. 1-2	Conditionnel présent	Désir du narrateur d'arrêter le cours des événements	Demande atténuée
p. 32, l. 2-8	Présent indicatif	Etat des protagonistes avant leur rencontre. Narrateur observateur de la scène	Présent de narration
p. 32, l. 8-15	Imparfait indicatif	Souhait de changer le cours des événements	Système conditionnel : fait impossible dans le présent ; manifestation du regret
p. 32-33, l. 15-22	Présent indicatif	Impuissance du narrateur ; la voiture, la portière, l'ancre du Porthos ; unique possible : les questions.	Présent de narration et d'énonciation
p. 33, l. 22-32	Passé simple indicatif ; subjonctif imparfait	Réception de la camionnette, chute de la malle, déclaration des dommages, signature du bon de livraison, dernier	Faits passés coupés du présent de l'énonciation ; complétive du verbe <i>falloir</i>

		train parti, René reconduit Anne-Sylvie	
p. 33, l. 32-34	Présent indicatif	Le narrateur imagine sentiments de son père	Présent de narration
p. 33, l. 34-40	Passé composé indicatif	La fenêtre et le sentiment d'oppression du père ; la robe et les cheveux	Procès dans le passé
p. 33, l. 40-43	Présent indicatif	Explication du narrateur : les « réactions Toulec » : définition	Présent d'énonciation ; présent permanent
p. 33, l. 43-48	Passé composé indicatif, imparfait indicatif	Illustration du narrateur : les émotions deviennent des devoirs	Procès dans le passé de premier plan et imparfait de narration de second plan
p. 34-36, l. 54-124	Présent indicatif et futur indicatif	Etat des personnages. Les services rendus par René à Anne-Sylvie ; les visites nocturnes	Présent de narration et futur de perspective
p. 36, l. 126-128	Présent indicatif	Les entames des meubles et l'ampoule.	Présent de narration
p. 36, l. 129-133	Futur indicatif	René remarque la condescendance affichée par les hôtes d'Anne-Sylvie à travers le mobilier loué	Futur de perspective
p. 36, l. 133-134	Passé composé indicatif ; imparfait indicatif	Tentatives de René d'en savoir plus sur le passé d'Anne-Sylvie	Antériorité par rapport à ce qui précède ; imparfait duratif
p. 36, l. 134-135	Présent indicatif	Fuite d'Anne-Sylvie face à ce qui l'embarrasse	Présent de narration
p. 36, l. 136	Imparfait indicatif	Bilan d'Anne-Sylvie sur son passé	Procès hors de l'actualité présente du locuteur
p. 36, l. 137-150	Présent indicatif ; plus-que-parfait indicatif	Fuite par le regard d'Anne-Sylvie ; le silence ; l'oubli de soi antérieurement	Présent de narration
p. 36-37, l. 151-169	Futur indicatif	La séparation	Futur de perspective
p. 37-38, l. 171-202	Conditionnel présent ; imparfait	Volonté de savoir du narrateur. Questions sur les actes successifs d'Anne-Sylvie après le départ de René	Demande atténuée ; imparfait narratif.
p. 38, l. 202-203	Futur indicatif	Les rumeurs malveillantes	Futur de perspective
p. 38, l. 203-210	Présent indicatif	Vision du narrateur : bien-être d'Anne-Sylvie qui se baigne dans le jardin	Présent de narration
p. 38-41, l. 211-305	Imparfait indicatif ; présent indicatif ; imparfait indicatif	Le narrateur se demande ce que pensait René ; spéculations ; retour de René dans la grande maison ; invention de justifications de son retard ; oubli d'Anne-Sylvie ; la Veuve Noire : triomphe de la « règle coloniale »	Procès passés ; présent d'énonciation ; imparfait narratif
p. 41, l. 306-316	Présent indicatif	Le narrateur se demande si René adhère aux préoccupations de la bourgeoisie coloniale ou si l'amour naissant le rend	Présent de narration et d'énonciation (type interrogatif)

		plus lucide	
--	--	-------------	--

Le premier volet s'achève par des questions rhétoriques que soumet le narrateur quant aux réflexions et aux sentiments de son père. Elles explorent le dilemme opposant la raison sociale et l'amour. Le second volet reprend le récit au futur et illustre le poids du regard social véhiculé par les rumeurs. Phénomène extrêmement rare dans le genre romanesque, comme le souligne Gérard Genette dans *Métalepse* : le songe explique les commentaires du narrateur.

Tableau n°2 : Valeurs des temps dans le second volet du rêve de la pré-origine dans *Le Bleu des vitraux*

Pagination	Tiroir verbal	Événements	Valeurs des temps
p. 44, l. 1-6	Futur indicatif	Le blâme jeté sur la relation de René avec Anne-Sylvie	Futur de perspective
p. 44, l. 6-11	Présent indicatif	Les rumeurs sur Anne-Sylvie	Discours indirect libre
p. 44, l. 11-14	Futur indicatif et présent indicatif	Annonce du caractère inquiétant de la vie présumée d'Anne-Sylvie et de la place secondaire de René dans celle-ci	Futur de perspective et présent de narration
p. 44-45, l. 14- 21	Conditionnel, passé composé indicatif, présent indicatif	Point de vue du narrateur ; Anne-Sylvie, centre des préoccupations.	« On dirait » : opinion illusoire ; procès dans le passé ; présent de narration
p. 45-47, l. 22-109	Passé composé et présent indicatif	Connaissance qu'a le narrateur des insulaires ; vision d'Anne-Sylvie, ses atouts ; isolement de René, la retraite à Hell-Bourg	Présent dans le passé et présent d'énonciation
p. 47, l. 109	Futur indicatif	La pluie	Futur de perspective et de prédiction
p. 47-48, l. 110-125	Présent indicatif	Errance de René dans le cirque	Présent de narration
p. 48, l. 127	Conditionnel présent	Spéculations	Hypothèse qui exprime une éventualité
p. 48, l. 127	Présent indicatif	Spéculations du narrateur sur René ; retour sur soi de René	Présent d'énonciation et de narration
p. 48, l. 143-144	Futur indicatif	René, père du narrateur ; amour fou pour Anne-Sylvie	Futur de perspective
p. 48-49, 144-173	Présent et passé composé indicatif	Acceptation de la demande en mariage par Anne-Sylvie ; passion de René	Présent de narration et procès dans le passé
p. 49, l. 173-180	Futur simple indicatif ; conditionnel présent	Le point de vue de la Veuve Toulec ; aveuglement de René	Futur de perspective ; opinion illusoire
p. 49-52, 180-287	Présent indicatif	Les préparatifs des noces, le mariage.	Présent de narration

La reconstitution de cette pré-origine se plaît à convoquer un certain nombre de stéréotypes. Ceux-ci participent à la dénonciation de la fabrication autant qu'à celle de l'ouvrier en plein ouvrage. Dans la mesure où ils sont tous empruntés à la littérature coloniale, leur convocation dans ces quelques pages qui relatent un songe, une élaboration *artefact*, soumet à la question leur rôle véritable dans le roman comme dans l'écriture lodsienne : représentent-ils les seuls tissus textuels susceptibles de permettre une reconstitution de ces années durant lesquelles l'île était encore une colonie française ? sont-ils le fait d'une intertextualité indiquant une filiation littéraire ? d'une adhésion au discours autorisé ou d'une dénonciation de l'aliénation de ce discours autorisé ?

L'*amour fou* que voue un insulaire issu d'une des plus grandes familles de « grands blancs » pour une métropolitaine tout juste arrivée reprend un scénario bien connu du roman exotique, caractéristique notamment de la littérature de Madagascar en langue française. A l'instar des romans de Jean d'Esme, de Myriam Harry et de Pierre Nord, c'est une étrangère, et non un étranger, qui séduit le *prince* des lieux. Cette rencontre donne lieu à un double regard sur la relation qu'entretiennent l'île et sa métropole. Le narrateur prend la défense de ses parents lorsque ceux-ci sont les proies des rumeurs hostiles, celle de son père face à l'indifférence de sa mère, celle de sa mère pour son savoir sur la guerre qui ravage l'Europe et pour son isolement. Le regard du narrateur prête également à la rencontre des deux jeunes gens la sensualité familière des littératures exotique et coloniale. Cette sensualité est moins le fait des personnages que de la perception du narrateur. L'appréhension d'Anne-Sylvie dont Yann, adulte, fait part est sexuée :

« Je la vois allongée sur le béton brûlant qui entoure la piscine de sa nappe éblouissante. Elle a les yeux fermés, le visage légèrement tourné sur le côté. Sent-elle le poids de ces regards dont les hommes la possèdent avant de s'enfoncer d'une détente souple dans cette eau bleue comme son maillot, et qui se referme sur eux dans une étreinte aussi fraîche que doit l'être celle de ses blanches cuisses étendues sur la pierre ? » (p. 45).

Une telle adoption du regard des autres hommes sur sa mère, susceptible de flatter comme de salir l'objet regardé, fait l'effet d'un ultime soubresaut de l'œdipe. Le narrateur se fait voyeur de sa mère. Sur la scène de l'exotisme, la jeune Française remplace la jeune Créole.

La somptuosité du mariage est dénoncée plutôt que décrite par les multiples préparatifs qu'il entraîne et la main d'œuvre employée pour l'occasion : les camionnettes de fournisseurs, l'aménagement des pistes de danse et des terrasses, le nettoyage des berges de l'étang, les tonnelles en calumets dans le parc, les décorateurs d'intérieur et de jardins, la réfection du toit, les meubles rajoutés, ... Ce sont autant d'éléments qui empruntent à l'imagerie d'Epinal qui met en scène la vie quotidienne de la colonie et les privilèges des maîtres. Le caractère champêtre de cette carte postale littéraire (« Le voile liquide de la rosée annonce déjà l'éclat de la parure d'Anne-Sylvie », p. 51) rappellent aussi les fausses noces dans la nouvelle *Sylvie* de Gérard de Nerval, dont de nombreux écrits se jouent de l'exotisme et de la vogue orientaliste. Ce dernier motif est cher à Jean Lods qui l'explore en lui donnant un caractère dysphorique dans *La Part de l'eau* (entre Jeanne et Tonio), puis dans *La Morte Saison* (entre Mariéka et Martin). La « Veuve Toulec », aussi appelée « la veuve noire », évoque le type de la belle-mère, de la marâtre, tel qu'il apparaît dans le conte. Comparée à Blanche-Neige (p. 54), Anne-Sylvie est associée par le narrateur à la couleur blanche (cf. le haut de ses jambes, p. 45). La douairière s'oppose farouchement à ce mariage avec celle qu'elle tient pour une *déclassée*. Elle se fait le porte-drapeau du radicalisme de la tradition dans la bourgeoisie catholique. Le folklore occidental soutient l'antithèse que réalisent ces deux figures féminines. Cette binarité s'enrichit ici de la « mythologie créole » et de l'ambivalence qui empreint la figure de Grand-mère Kalle. Celle-ci tend souvent à se confondre avec la Vierge Noire. Le mythe (au sens étymologique de « parole transmise » et qui se tisse dans un réseau de problématiques et de motifs) de Grand-mère Kalle est revisité de manière favorable par Marguerite-Hélène Mahé dans un récit publié en 1955 sous un titre qui rendait hommage à Marius et Ary Leblond : *Eudora ou l'île enchantée*, republié depuis sous celui de *Sortilèges créoles*⁵⁴. Ce récit relate l'histoire de deux femmes, Sylvie et Eudora. L'histoire de la seconde redouble celle de la première. Eudora éconduit le jeune Gérard de Nadal. Hommage est là aussi rendu à l'auteur exote du XIX^{ème} siècle. Tandis qu'Anne-Sylvie est l'« être français » qui n'a point besoin de

⁵⁴ Marguerite-Hélène Mahé, *Sortilèges créoles, Eudora ou l'île enchantée*, Saint-Denis, Université de La Réunion, 1985.

s'affirmer comme tel dans ses moindres faits et gestes pour l'être, la mère de René Toulec est placée du côté du « vouloir-être français ». Le mépris du narrateur s'empare de ce qui caricature en elle l'*esprit français*, tel qu'il était perçu par les colonisateurs en zone colonisée. Elle ne partage pas le déni de la guerre de son fils, comme le montre la remarque qu'elle fait à sa belle-fille sur le jour de demande en mariage qui coïncide avec celui de la déclaration de la guerre. A l'instar de l'opinion publique française de l'époque, le narrateur dénonce l'ignorance voulue de la jeunesse insulaire quant à l'Europe en guerre : « Ce qui s'était passé à Marseille ou à Paris, à Bordeaux ou à Montpellier, personne ici ne voulait le savoir, personne n'en parlerait jamais. » (p. 40). Les fastes du mariage de René s'organisent dans une dénégation aussi totale que partagée du conflit :

« Et l'on pille les commerçants dont les magasins commencent à se vider, à cause de cette guerre, là-bas, si loin qu'elle en paraît presque irréaliste et ne se manifeste que par des difficultés d'intendance. » (p. 50).

L'insolence de ce tableau d'une vie insouciant et opulente soutient l'un des reproches adressés par les métropolitains aux Français qui résidaient dans les colonies. Le narrateur adopte ici sans équivoque le point de vue des métropolitains restés en métropole. Le regard mercantile sur les charmes d'Anne-Sylvie que suppose le narrateur aux hommes de la colonie ne montre pas plus de complaisance :

« A quel troc ne se livre-t-on pas ! A combien de milliers de gaulettes de cannes évalue-t-on ses seins pointus dont le maillot humide moule les mamelons ? Combien pour ses yeux verts ? Combien pour sa chevelure noire répandue autour d'elle sur le béton de neige ? » (p. 45).

La réification dont fait l'objet le corps de sa mère par de tels calculs est identique à celle attribuée par la moquerie xénophobe qui caricature « les » Maghrébins qui décideraient de la valeur d'une femme en fonction de son estimation en nombre de chameaux. Cet argumentaire d'homme *blanc* à l'encontre d'indigènes en Afrique du Nord est ici attribué, à La Réunion, à des insulaires d'origine européenne, implantés dans l'île depuis longtemps, à l'égard d'une Française du continent. Le narrateur condamne le racisme anti-français en terre colonisée. Il adopte ici le point de vue d'un *zoreil*. Ainsi Yann s'approprie-t-il l'inconnu au moyen d'un connu qu'il sélectionne. Quel est le discours consensuel qui préside à cette reconstitution onirique ? On ne peut que

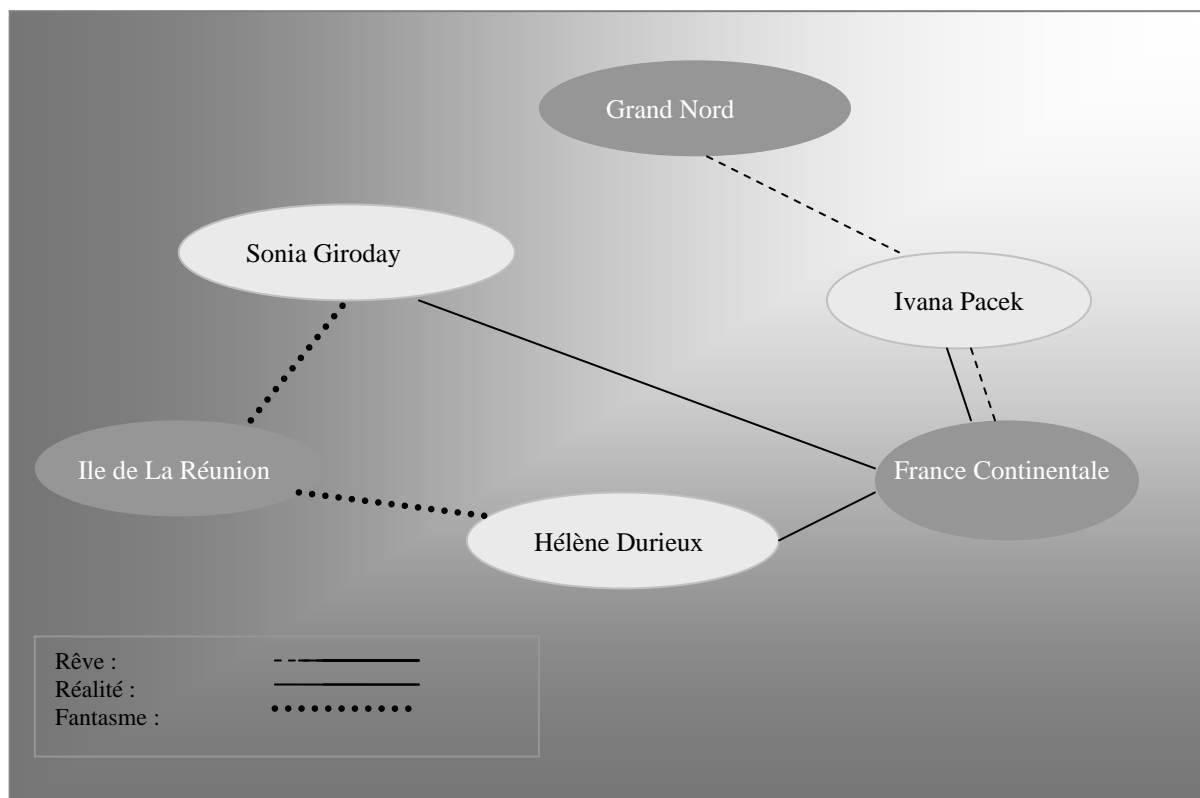
constater son mépris à l'égard des « grands blancs » décivilisés. Est-ce pour autant que sa représentation de leur univers est anti-colonialiste ? La miniature de la France idéalisée que les « grands blancs » semblent vouloir imposer renouvelle l'image sublimée de la France. Celle-ci apparaît instrumentalisée pour servir leur hégémonie. Le personnage d'Anne-Sylvie, une Française en terre colonisée, permet au narrateur de présenter l'hexagone comme une référence brimée sur son propre territoire, une victime incomprise. Si l'on peut avoir le sentiment que *Le Bleu des vitraux* servirait une idéologie susceptible d'être qualifiée de néo-colonialiste, ces remarques permettent d'apprécier la complexité du regard lodsien sur cette situation éminemment complexe. Elle n'est peut-être pas étrangère au fait que le roman indique parallèlement des raisons qui expliquent le sentiment éprouvé par les Français migrants d'être de nulle part, — sentiment que Jean Lods a exploré dans les deux romans qui ont suivi, *Sven* et *Quelques Jours à Lyon*. Le dernier de ces deux romans s'articule autour d'un rêve qui a trait également aux confins, dans la mesure où il met en scène le père après sa mort, de retour dans l'île de son enfance. Il est intéressant de mettre en relation ces deux rêves de l'avant et de l'après.

B. 2. L'espace-temps triangulaire comme scène : *Quelques Jours à Lyon* :

B. 2. 1. La Dynamique des dialectiques

Quelques Jours à Lyon est le seul roman hétérodiégétique de Jean Lods. On sait que cette troisième personne cache une première personne. Qu'apporte cette troisième personne aux trois dialectiques complémentaires les unes des autres et subtilement intriquées, qui créent la dynamique du texte ? Trois personnages féminins, chacun saisi dans une dualité d'espaces, évoluent sur la scène d'un espace triangulaire et sont présentés tantôt dans une représentation onirique ou fantasmagorique, tantôt sont perçus directement dans le champ du réel. Ces trois dialectiques manifestent le caractère essentiel de l'espace dans l'œuvre de Jean Lods. La dynamique qu'elles instaurent peut être figurée par le schéma suivant :

Schéma n°3 : Dialectiques personnages féminins / états psychiques / espace triangulaire



Au cœur de cette dialectique, le récit de rêve, que Gérard Genette identifie, dans *Figure III*, comme « récit intérieur ». Dans le roman lodsien, ces récits dans le récit reposent sur des métalepses que la narration se garde d'annoncer. Comme le remarque l'éminent critique, l'appréciation de ces glissements permet de proposer des éléments susceptibles de répondre à la question qu'impose ce type de récit : s'agit-il d'un récit de rêve ou d'un récit du moment du rêve ?

Les trois femmes qui règnent dans la vie de Romain constituent chacune un objet du désir, pour le personnage principal ou pour un autre personnage. Chacune a, ou a eu une incidence sur son statut et son devenir d'homme. Hélène, son épouse, avec qui il a un enfant, lui a permis d'être père. Grâce à Ivana, l'amante, il vit ses aspirations profondes. Sonia, la femme de son père, tient lieu de marâtre *à distance* : ce n'est qu'après la mort de son père qu'elle révèle à Romain comment elle a orchestré son illégitimité. Chaque femme coïncide avec une facette de sa masculinité. C'est aussi pour cette raison que ces figures féminines évoquent « le motif du choix

des coffrets »⁵⁵, tel que l'expose Freud. Elles relèvent chacune d'un mode de relation distinct à la femme : Hélène est l'épouse et la génitrice, Ivana représente la compagne, tandis que Sonia est la destructrice. *Quelques jours à Lyon* est probablement le roman de Jean Lods dans lequel le motif apparaît de la manière la plus explicite. Cela incombe probablement au fait que les trois figures participent de la structure du récit en même temps qu'elles contribuent à révéler l'évolution du personnage. Ces « trois relations inévitables »⁵⁶ dans la vie de l'homme sont mises en scène selon un principe particulier sur lequel nous reviendrons : chaque figure féminine suppose la destitution des deux autres doublée d'un échec. Hélène et Sonia représentent le possible-impossible réunionnais, tandis qu'Ivana incarne une Europe créative. La nièce et la tante constituent en fait une seule et même figure ambivalente, la génitrice destructrice : Hélène surprend le personnage par sa ressemblance avec la jeune femme de son père qu'il observait sur les clichés des magazines, toutes deux partagent le même héritage familial. Les évocations de Sonia Giroday mettent en parallèle le fait qu'elle n'a pas eu d'enfant et le *pygmalion* qu'elle a représenté dans la vie de Simon Rivière : la fabrication de l'homme social, de l'être lumineux dans la sphère sociale s'est élaborée dans la destruction et la négation de sa paternité. Celle-ci est devenue la condition de l'autre. Si Ivana implique, pour Romain, la fidélité à son désir, et donc à soi-même, les deux autres, épouses toutes deux, sont placées sous le signe de la Loi. Moins la Loi du père, moins la Loi divine, que la loi du « clan » Giroday. Sonia est la troisième sœur, née après Marie-Hélène et Claire. Elle se montre destructrice dans la mesure où elle a tout fait pour éloigner Simon de son fils, de même qu'elle a désapprouvé l'union de sa nièce avec Romain. Alors qu'elle n'a jamais connu la maternité, elle n'est que rejet de ce fils « illégitime » et de tout ce qui émane de lui. Il incarne tout ce qui échappe à son contrôle. Le mariage que Romain contracte avec Hélène est une revanche sur la condamnation sans appel de Sonia. L'estime que voue Hélène à son mari semble surtout le fait de sa filiation : Romain est le fils du grand écrivain admiré de tous. Elle ne veut saisir de lui que ce qui est susceptible d'augurer à ses yeux d'une destinée de grand homme. De plus, le sens

⁵⁵ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988, p. 61.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 81.

de leur union ressortit à la biographie de Simon Rivière qu'ils réalisent ensemble. Leur relation se construit dans l'ombre de ce père et dans le souvenir idéalisé de l'être qu'il était. Si le personnage principal surmonte le rejet de Sonia en épousant Hélène, ce mariage scelle sa sujétion à la loi familiale. Sur les pas de son père, il se voit contraint de rendre compte de l'admiration de tous à l'égard du personnage public : il vit à chaque instant le fait qu'il présente une réplique minorante de l'écrivain dont l'image médiatique est sublimée. Le motif de la substitution est signe d'un *manque-à-être*. L'ordinaire que partage Romain avec Hélène manifeste de façon incessante ce *manque à être*, que balaie totalement Ivana. Seule cette dernière peut être l'objet du désir de Romain, jusqu'à la dépendance en / de l'autre, tandis que le jeune homme est exclusivement objet passif dans ses relations avec les deux insulaires. Ainsi constate-t-on que chaque mode de relation avec la femme coïncide avec un mode distinct d'appréhension de soi : Sonia, l'adhésion au rejet ; Hélène, la soumission à la Loi familiale ; Ivana, l'acceptation de soi. Le personnage dépasse la reproduction du parcours paternel qu'il avait un temps adoptée : en abandonnant la mère de Romain, Simon Rivière s'est détourné de « l'étape Ivana ». Dans les récits de Jean Lods, le processus de parfaite répétition semble l'apanage exclusif des pères, et non des fils. Comme le schéma ci-dessus le rappelle, chaque femme est saisie dans une dualité d'espaces : Hélène et Sonia, dans celle qui oppose la France Continentale et la France indiaocéanique, tandis que l'Europe continentale d'Ivana annonce le Grand Nord. A chaque fois, ces dualités spatiales correspondent à deux états psychiques distincts. Si la France est l'espace d'où l'on rêve, dans le roman, elle est aussi le lieu dans lequel le personnage principal se voit brutalement confronté au principe de réalité. Même si elles sont appréhendées de façon subjective, comme en témoignent les nombreux indices de focalisation interne, Romain y rencontre chacune des femmes de façon effective. En revanche, La Réunion est convoquée par le souvenir ou le rêve, tandis que le Nord, d'abord fantasmé, devient finalement l'espace d'un rêve éveillé en cours.

Cette dialectique des figures féminines est complétée par celle que réalise l'espace triangulaire reliant La Réunion, l'Europe et l'espace nordique. Afin d'en saisir les enjeux, il

importe d'observer ces espaces dans leurs relations les uns avec les autres et cela en interrogeant la représentation donnée de leur hospitalité (au sens indifférencié du terme) respective. La question de la place repose sur la problématique de l'hospitalité.⁵⁷ La France continentale et la France indio-céanique, représentant respectivement l'une la réalité, l'autre l'alliance du rêve et du souvenir, n'ont de cesse de manifester « le même dans l'autre », ce qui donne lieu ici à une hospitalité de contraintes. L'espace réunionnais est évoqué dans l'espace continental au moyen de problématiques qui lui sont propres. « Une malbare !... » avait-il entendu dire un jour sa mère avec mépris, parlant avec son amie de la femme de Simon Rivière. » (p. 38) : cette parole surprise par Romain enfant est émise par sa mère à Lyon. Les Malbares ou Malabares⁵⁸ sont originaires de l'Inde du sud et ont partiellement remplacé les nouveaux affranchis qui désertaient les plantations après l'abolition de l'esclavage en 1848. A huit milles kilomètres environ de La Réunion, la mère de Romain prend en charge dans ses jugements le racisme ethnique en usage dans l'île. Pour caractériser l'épouse légitime du père de son enfant, résidente de l'île, la mère du personnage emprunte ses armes à une vision raciale fréquente dans la société insulaire. L'île fait irruption, dans ce passage, par le verbe et dans toute sa singularité. Cette évocation des Malbares la rend *autre*, même si cet *autre* est totalement pris en charge par la mère. Mais, l'île en France continentale est également convoquée dans un rêve de Romain de passage à Lyon à l'occasion d'une cérémonie commémorative sur son père, fameux écrivain régional. Ce rêve (séquences 3 et 5 du roman) met en scène le retour *post mortem* de son père à l'âge mûr dans l'île qu'il avait connue enfant. Il y retrouve celle qui deviendra sa femme, à l'âge de huit puis douze ans, la grande maison des Giroday, les mondanités nécessaires pour maintenir une position influente sur l'économie insulaire. Le quotidien reflète en filigrane la vision stéréotypée de la fameuse « couleur française » chère aux « grands blancs ». La dimension onirique de cette convocation de l'île abolit

⁵⁷ Certains éléments de cette analyse ont été exposés dans une communication intitulée « Le motif de « l'Autre de l'Autre » dans l'œuvre de Jean Lods : naissance d'un nouvel engagement ? », le 29 novembre 2003, à l'Institut Français de Londres, lors du colloque international de la Société des Études Postcoloniales Francophones : « Le Postcolonialisme : un nouveau comparatisme ? »

⁵⁸ Plusieurs graphies de ce terme coexistent dans l'usage, sans que ni l'une ni l'autre ne soit dotée de connotations spécifiques, par conséquent, et sauf erreur de notre part, de façon indifférenciée.

la distance géographique entre l'île et sa métropole, de même que le temps chronologique (*cf. infra* l'étude de ce scénario onirique). De plus, le rêve fait en métropole permet à l'île de trouver un prolongement de ce qu'elle fut. Force est de constater qu'à l'exception de ce rêve, dans le passé comme dans le présent lyonnais, l'île tropicale ne fait pas l'objet d'une représentation élaborée, mais donne simplement lieu à des évocations rares.

Trois villes se distinguent dans l'espace triangulaire : Paris, Lyon et Prague. À bien des égards, le cheminement de Romain s'apparente à un parcours initiatique. Ces villes semblent coïncider avec une étape intermédiaire dans ce qui serait la vie d'un artiste et que l'on pourrait désigner comme « le stade de l'art vivant déjà mort ». Dans cette dialectique, la dualité de la France indiaocéanique et de la France continentale fait figure de l'Autre, de sorte que l'espace nordique apparaît comme « l'Autre de l'Autre ». Il symbolise en effet l'espace vierge sans mémoire, apte à accueillir tous les possibles. Le roman lyonnais est, de tous, celui qui explore le plus avant cet espace triangulaire qui traverse toute l'œuvre. Il nous a paru pertinent d'étudier la spatialité propre à ce texte sans la désolidariser de l'ensemble de la géographie imaginaire propre à l'auteur qu'elle contribue grandement à rendre distincte et à laquelle est consacrée la deuxième partie de notre travail⁵⁹.

B. 2. 2. Le Rêve du retour du père *post-mortem*

Dans quelle mesure le rêve du retour du père *post mortem* dans son île natale apporte-t-il un éclairage précieux quant au lien qu'entretient la métalepse narrative avec la récursivité ? La fantaisie du rêve de Romain mettant en scène Simon adulte évoluant dans son enfance donne à lire une répétition, une auto-reproduction parfaite de l'écrivain enfant, *post mortem*. Les conditions nécessaires à la réussite de la répétition résident dans la réunion iso-chronotopique de l'enfance, de l'écriture et de la mort. Seule, la vision onirique ou la fantaisie permet un tel processus. La

⁵⁹ *Cf.* Deuxième Partie, chapitre 2, l'étude de ces trois villes intitulée « Les Capitales occidentales : la disqualification de l'espace dans la dialectique de l'art et de la culture », p. 332-343.

fantaisie s'étend sur deux chapitres (III et V) interrompus par la reprise du récit. Le rêve s'effectue en deux temps. Dans un premier temps, au chapitre III, Simon mort se rend dans un aéroport désert et prend l'avion pour Saint-Denis. Evnor, le chauffeur (le même prénom est associé à cette fonction dans *Le Bleu des vitraux* et dans *Mademoiselle*), vient le chercher avec Sonia âgée de cinq ans. A son réveil, Romain sort de l'hôtel et gagne le lieu de l'exposition sur son père. Il la visite. Le narrateur rapporte les lacunes qu'elle comporte aux yeux du personnage. Séquence 2 du chapitre IV, il répond à l'invitation d'Elisabeth Keller, sa cousine. De nouveau, le présent est tourné vers le passé. Cette visite appelle les souvenirs de ses tentatives d'approcher son père à Paris, pendant ses années d'études. Le rêve reprend : Simon revit un soir de fête chez les Giroday : chapitre V.

Deux chapitres de *Quelques Jours à Lyon* (III et V) relatent le songe du retour dans l'île. Le retour à l'île est réalisé soit exclusivement mentalement, soit physiquement. Il est souvent le fait d'un scénario imaginaire qui puise dans le fonds de la mémoire. Ce motif apparaît dans tous les romans de Jean Lods, à l'exception du *Silence des autres* et de *La Part de l'eau*. Dans ces deux romans liminaires, La Réunion n'est pas explicitement évoquée, tandis que les récits suivants la mettent en scène en se gardant de faire de l'île l'espace exclusif dans lequel se déroule l'histoire. Le retour dans l'île y est de préférence le fait du narrateur-personnage ou du personnage adulte. Il revient sur le théâtre de son enfance. Le retour à l'île correspond à un retour dans le temps de l'innocence. Il importe de dégager la fonction de ce retour dans le rêve, dans la vie du rêveur, ainsi que dans l'ensemble du récit.

Remarquons tout d'abord que le fils, Romain Durieux, rêve le retour à l'île de son père mort. Le motif du revenant est fréquent dans les contes populaires de La Réunion et de Madagascar. La tradition littéraire occidentale du récit de rêve, inaugurée par le songe d'Enée⁶⁰, tend à réserver ce motif à la littérature fantastique. Dans *Mademoiselle*, le personnage du revenant de la mère qui rend visite à son fils le jour anniversaire de la mort, le revisite, de sorte que ce

⁶⁰ Virgile, *L'Énéide*, Paris, Garnier Flammarion, 1965.

court roman peut être identifié à un songe. Ce motif est en apparence appauvri dans *Quelques Jours à Lyon*. En effet, le thème du re-tour ne revêt pas la duplicité à laquelle le lecteur occidental est accoutumé (l'âme errante hante l'un de ses proches ou un être de son élection pour obtenir son aide et trouver la paix éternelle). Le revenant lodsien se contente d'effectuer un retour dans un lieu et une époque emblématiques de sa vie, mais sans se soucier des vivants.

Ce dernier récit est le roman qui apporte le plus d'informations sur la fonction des constructions oniriques dans la vie du sujet. Dès ses premières pages, la narration en focalisation interne permet de découvrir le lien qui existe entre les constructions imaginaires et le sentiment de culpabilité : « Il ne comprenait pas ce besoin qu'il avait d'exacerber ses remords par de telles rêveries. » (*QJL*, p. 28). Non seulement elles maintiennent le sentiment de faute, mais elles l'enrichissent par des détails cruels. Comme si la souffrance générée par l'imaginaire devait l'exonérer de ses responsabilités réelles. Le rêve est déjà présenté comme « libérateur », comme un moyen de lutter contre l'angoisse (*ibidem*, p. 115). La vie, la vérité de la vie, est ailleurs, dans les constructions oniriques. Celles-ci abondent au point de constituer une donnée essentielle de sa personnalité : « Oui, il avait toujours été un rêveur, plus attaché à son rêve qu'à sa vie. Ou plutôt, sa vraie vie avait été ce qui se passait dans son rêve. » (p. 36). Réservée au rêve, la vérité de sa vie demeure secrète, à l'abri des regards tiers. Il peut donc l'élaborer sans rencontrer d'autres limites que celles qu'ils s'imposent. La faiblesse signalée par ces fuites oniriques peut s'avérer une force. Le rêve est pour Romain une manière de penser le monde, de même qu'une façon d'accéder à la réalité, comme cela est précisé page 43. Le rêve lui paraît plus apte à reproduire la vérité de la vie de son père : « [...] c'était son contenu qu'il aurait dû mettre noir sur blanc pour rendre compte de la vie de Simon Rivière. » (p. 115). Ces productions imaginaires auraient pu le vouer à une vocation d'écrivain. Mais la narration explique par un paradoxe comment il n'en fut rien : d'une part Romain redoutait la liberté que suppose la créativité, d'autre part l'écriture aurait tué selon lui cette liberté. L'écrit n'est pas perçu comme le résultat d'un compromis, ainsi qu'en témoigne la métaphore filée de l'« oiseau mort » :

« [...] écrire ses rêves leur aurait donné une existence d'oiseau mort, définitivement figé par la balle qui le réduit au rang de trophée. Il préférerait laisser voler ses oiseaux, il voyageait avec eux à travers les histoires où ils l'emmenaient. » (p. 43).

L'acte d'écriture est associé à l'acte cynégétique. L'une des particularités du rêve littéraire réside dans le fait qu'il est écrit, composé. Romain sait cette spécificité, comme l'indique la narration en focalisation interne. Selon Romain, écrire le rêve tue le rêve. L'auteur et le narrateur s'apprêtent donc à réaliser ce que le personnage se refuse de faire. Il y a dysphorie entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Le choix narratorial de la troisième personne permet au narrateur d'émettre un énoncé qui, retranscrit par l'instance autoriale, est le contraire du souhait du personnage. La distance et le pouvoir pris sur le personnage sont patents. Il faut donc dissocier avec grand soin le contenu du rêve et l'énoncé rapporté qu'en propose le narrateur. Ce choix n'a pas lieu d'être dans les autres romans, écrits à la première personne, ni dans les songes. Ici, le narrateur a la conscience que les personnages n'ont pas. Faut-il s'étonner de la formule « pour tout dire » qui introduit le rêve du retour du père dans son île natale ? Le narrateur affiche à la fois son omniscience et son omnipotence. Il sait la vie de Romain comme il sait la « postexistence » du père, et il peut verbaliser cette simultanéité. Après le récit du rêve de Romain relatif au retour *post mortem* de son père à La Réunion, la métaphore est complétée d'une autre image, empruntée à l'univers du conte. L'imaginaire travaillé par l'écriture est aussi broyé que les scènes inconscientes remaniées par la conscience :

« [...] la matière d'un tel livre, malgré l'espèce d'évidence qu'elle avait pour son esprit, était insaisissable : ces scènes ramenées du fond de lui-même étaient semblables à des poissons des profondeurs, qui paraissent magnifiques à la lumière bleutée des abîmes, mais qui perdent instantanément leur vie et leurs couleurs en arrivant à la surface. » (p. 115).

Le motif de l'animal perdant sa superbe dès qu'on l'extrait de son milieu naturel a fait l'objet de nombreux traitements dans les folklores orientaux comme occidentaux. Ce n'est qu'à la fin du roman que le narrateur fait part de la lucidité de Romain quant à l'influence du rêve sur son appréhension de la vie et sur ses décisions : « En fait, Romain le savait, c'était encore dans son univers rêvé d'enfant qu'il se plongeait, mais il ne résistait pas à son attraction. » (p. 196-197). La mise en relief par le tour présentatif « c'est...que... », complétée de la proposition d'opposition

qui révèle la fascination de Romain, met en exergue le pouvoir que son imaginaire exerce sur lui. Le complément « d'enfant » du syntagme nominal « l'univers rêvé » crée une équivoque : l'univers rêvé prend-il l'enfance pour objet ? a-t-il été construit lorsqu'il était enfant ? est-il le fait de l'infantilité, sans appliquer au terme une connotation péjorative, qui subsiste en chaque adulte ? Le récit ne permet d'exclure aucune de ces hypothèses. Le fait est que tous les personnages principaux, excepté Eric dans *Mademoiselle*, sont des rêveurs. La distance prise à l'égard de Romain par la narration hétérodiégétique autorise celle-ci à livrer des remarques sur la fabrique onirique susceptible d'éclairer également la structure des autres récits.

A ce stade du texte, le narrateur se joue de l'effet d'« écriture miroir » qu'il n'a de cesse de produire. L'opposition du rêve et de l'écriture l'amène à celle de l'écriture et de la vie. Le moteur de ses oppositions semble provenir du refus de l'épithète qu'attribue Romain à son père : « Et il le voyait qui, à force de tirer et de pousser, finissait par s'extraire de la tombe des mots où on avait voulu l'emprisonner. » (p. 45). Écrire la vie du père revient à tuer le père. Romain y perd sa propension à l'imagination. Le rêve reste intimement lié à la vie, à son immédiateté, non au caractère composé de l'écrit. Cependant, il faut remarquer que l'écrit que rejette Romain est la biographie, pour son inscription dans le temps historique : « les documents passés au crible, les témoignages enregistrés, les confidences obtenues des intimes, les photographies extraites des albums les plus personnels, les correspondances trouvées au fond des greniers. » (p. 44-45). Les sources mentionnées constituent autant de témoignages stéréotypés de la vie, métonymie inéluctablement réductrice. La concomitance de l'écriture de la vie et de la mort fait écho avec ce vers de l'*Apocalypse*, extrait du « Volume de la vie » : « Si quelqu'un ne se trouve pas inscrit dans le volume de la vie, / il est jeté dans le lac de feu. »⁶¹. Le lac de feu symbolise « la mort seconde », pour reprendre l'expression biblique. Le père y est inscrit indubitablement. Mais qu'en est-il du fils, sujet rêvant ? Le refus de l'écrit fait le rêve, ou permet l'illusion fictive du rêve. Le *fiat* dénoncé fait le songe. Ce songe qu'il ne saurait écrire, il se plaît à l'inventer : « L'histoire où il

⁶¹ *La Bible*, traduction d'André Chouraqui, Orne, Desclée de Brouwer, 2001, verset 20, vers 15.

faisait revivre son enfance à Simon Rivière lui revint soudain à l'esprit, avec une fraîcheur d'oasis. Il s'y coula instantanément, la reprenant là où il l'avait laissée. » (p. 89). La métaphore du bain exprimée par le procès « il s'y coula » est associée à l'image du *locus amoenus* (« une fraîcheur d'oasis »). Convoquant le motif de l'eau bienfaitrice et généreuse, toutes deux contribuent à donner au songe une fonction générative. Comme Romain « reprend » son travail à l'instar d'un maître d'œuvre, le rêve se transforme en songe. Ce phénomène psychique donne au fils l'enfance du père en partage et l'inscrit ainsi tout à fait sur le volume de la vie.

Les objets et l'âge des êtres connus sont seuls à indiquer le retour au *paradis vert*. Le véhicule du chauffeur des Giroday en est le premier indice : « une voiture qui datait d'un autre temps, une vieille traction Citroën, noire et luisante comme si elle sortait du lustrage. » (p. 49). L'irruption de l'objet neuf dans le passé qu'exhibe le véhicule fait de celui-ci une parfaite métonymie des temporalités qui se mêlent dans le rêve. La description de Saint-Denis s'achève page 53 sur l'évocation de plusieurs automobiles « identique[s] à celle où il se trouvait ». L'observation que fait Simon sur l'immatriculation de la traction que conduit Evnor rappelle qu'elle appartient à un temps révolu : l'adjectif qualificatif péjoratif « antique » trahit le jugement de valeur, expliqué par la participiale mise en valeur par le grand tiret : « datant du temps de la colonie ». Le chauffeur au sourire apprêté fait l'objet d'une description caricaturale de l'employé créole au service des « grands blancs ». Il est impossible de décider si sa déférence et sa lenteur ressortissent du regard orienté des colonisateurs qu'adopterait Simon ou du souci de l'employé de ne pas décevoir les attentes supposées ou effectives des colons. De la même façon que la voiture, le moyen de locomotion que constitue le vélo allie le passé et le présent. La représentation des véhicules semble de nouveau emblématique : « C'était comme si le contact avec la machine lui avait rendu d'un seul coup son enfance. » (p. 63). La machine éveille la mémoire du corps. Ce n'est pas seulement dans la « grande » histoire que s'ancre le rêve, mais aussi dans l'histoire intime de Simon. La petite fille qui veille à ce qu'il ne s'assoie pas sur sa robe en entrant dans la voiture n'est autre que Sonia, âgée de dix ans. Comme cela n'est possible que dans le rêve, le romancier

vieillissant n'éprouve aucun étonnement. L'aspect du pont de la rivière des Pluies répète l'expérience de la traction des Giroday. Cependant, Simon est saisi d'inquiétude. Elle semble due à une superposition d'images associées dans son esprit, celle des rambardes du pont « vu », avec celle visuelle et sonore d'un train sur un pont métallique. Le pont, lieu emblématique du passage, ouvre sur une Saint-Denis sans vie et sur une nouvelle étape dans cet « à rebours ». En effet, Simon adulte analyse ce qu'il voit, comme il donne libre cours à son regard critique. Le narrateur, en focalisation interne, rapporte le fruit de son observation mis en valeur par le tour présentatif redoublé par la locution intensive « c'était à quel point tout ce qu[e] » (p. 52). Ainsi le paradoxe, possible uniquement dans le rêve, est-il introduit : ce qui, de l'extérieur, s'impose à la vue correspond à une vision intérieure. Le narrateur prend en charge la crédulité hésitante de son personnage, comme le montre le recours au verbe « sembler », qui n'introduit pas une équivalence et s'oppose à l'adverbe « directement » : « tout ce qu'il voyait semblait directement sorti de la mémoire de son enfance » (*ibidem*). Les objets et les êtres qui entourent Simon ne rappellent pas l'enfance, mais « la mémoire de son enfance ». Cette particularité du *décor* confère à ce rêve un statut particulier dans le texte, de même qu'il est probable que ce songe réponde à un manque dans la vie de Romain. Le fils adulte rêve de son père adulte revivant une période de son enfance. Le rêve relatif à l'enfance du père prend la place du récit d'enfance que Romain n'a jamais reçu en partage. Sans pouvoir définir lequel à ce stade de notre étude, il joue un rôle dans la filiation. L'enfance du père est le rêve du fils. De plus, Romain emprunte également ce *décor* à l'univers romanesque de son père. La construction mentale du fils dont témoigne le rêve restitué par le narrateur met en scène le père dans un univers que celui-ci a lui-même fabriqué. On sait que l'œuvre de Simon Rivière s'inscrit dans la production littéraire régionale. Une part de l'univers romanesque du père pénètre le rêve du fils. Mais ce n'est pas seulement sa mémoire de l'enfance que Simon recouvre, il retrouve dans une certaine mesure son état d'enfant : dès qu'il arrive à Saint Denis, il ne s'exprime oralement que pour signifier, à Sonia, par une onomatopée de

se taire (p. 55). Il redevient *infans*, « celui qui ne parle pas », de même que les réflexes de la bicyclette sont recouverts immédiatement.

La réalité du corps adulte de Simon ne s'impose qu'à lui. Elle n'a aucune existence pour les autres personnages qui s'adressent à lui comme s'il était l'enfant qu'il a été, et cela à tel point que le lecteur est en droit de se demander si Simon n'est pas un enfant qui se croirait adulte. La comparaison que Simon fait de lui-même au « vieux Giroday » achève de rapprocher le personnage de ces figures de l'« enfant ancêtre »⁶² (p. 57). Le changement physique amuse l'écrivain, comme le montre sa réaction au fait que pour attraper le « jeu de petits chevaux », il n'a plus besoin de prendre une chaise. La distance à parcourir pour gagner le garage l'essouffle. Ainsi l'autoscopie ne se fait-elle dans un premier temps qu'à travers le regard des autres. Le chapitre 3 inaugure l'expérience du temps retrouvé avec l'apparition de la mère en pleine jeunesse. Sa beauté s'oppose au souvenir qu'elle a laissé à l'écrivain, d'une « vieille femme ratatinée » (p. 68). L'anachronisme du rêve permet à Simon de se trouver devant sa mère, plus vieux qu'elle. La soirée à laquelle le jeune-vieux garçon est invité chez les Giroday n'est pas sans rappeler le dernier dîner de Marcel chez les Guermantes. Sonia vient le chercher chez lui. Le recul permet à l'écrivain de constater que toutes les femmes de son œuvre ont eu Sonia pour égérie. Avatar proustien, Simon endosse le rôle de Marcel dans *Le Temps retrouvé*. Ainsi définit-il la raison d'être de son œuvre : « saisir, pour le conserver et le porter à un degré d'émotion supérieur, l'éblouissement des sensations d'autrefois. » (p. 99). Plus tard dans la soirée, il observera l'aspect pervers que peut revêtir cet art poétique. Confiné au « coin des enfants » (p. 104), Simon croise le sourire de Mme de Richebourg, devenue Mme Hibon dans « le premier volume de la série de ses romans consacrés à l'histoire de la famille Giroday » (p. 105). Le rapprochement que fait Simon entre l'incident survenu dans son adolescence et l'usage qu'il en fait dans son écriture signalent que les deux passés, celui vécu et celui de l'écriture, se font face. Le dîner est immédiatement suivi du « cortège aux flambeaux » sur l'étang (p. 106). En première place dans la procession, chacune sur

⁶² Expression empruntée à Tobie Nathan, *L'Enfant ancêtre*, Grenoble, La Pensée sauvage, 2000. Nous renvoyons également à ce propos à l'étude « Nourrir ses ancêtres », Première partie, chapitre 2, p. 106-118.

un radeau, les soeurs aînées de Sonia (p. 107) ouvrent la théorie. Leur cadette, qui a gagné trois années depuis le début du rêve, apparaît déguisée en Albius. Les applaudissements appelés par cette mise en scène éveillent la mémoire auditive de Simon : il associe de nouveau l'instant qu'il revit à une scène de l'un de ses romans (p. 108). Le lecteur de l'ensemble des récits lodsien ne peut manquer de réaliser également le rapprochement avec les défilés sur l'eau relatés dans *La Morte saison* et dans *Mademoiselle*. Commence alors véritablement ce vers quoi semble tendre le rêve de Romain : l'autocritique de son père. Le premier blâme soumis est d'avoir réservé sa sensibilité à son œuvre d'écrivain. Le rêve réduit les autres reproches au silence.

En effet, l'irruption du thème du double, du *doppelgänger*, change la qualité de l'autoscopie. Simon prend soudain conscience de ce dédoublement qui le forçait, depuis son arrivée, à passer sans répit de celui qu'il avait été à celui qu'il était devenu » (p. 112). Dès que se manifeste cette prise de conscience, les invités et leurs hôtes, qui composaient l'assistance, ne le voient plus, ne l'entendent plus, à l'instar des amis spectraux de *L'invention de Morel*. Il n'est pas anodin que les hôtes soient vêtus de blanc, couleur des « justes ». Seul le corset resté dans la main de Simon constitue un lien entre le passé de l'adolescence et celui de l'homme mûr. A partir de l'instant où Simon se trouve sur la plateforme, l'autoscopie ne connaît plus de médiateurs. Le vis-à-vis avec soi-même inaugure une démarche rédemptrice dont le roman fera ellipse. Le corset dans la main, Simon aperçoit un jeune homme, assis sur une marche et lui tournant le dos. La narration met en attente la reconnaissance de l'adolescent. Ce n'est que lorsque Simon, assis à ses côtés, se tourne vers lui et s'apprête à lui parler, qu'il se reconnaît lui-même. Le portrait du garçon achève le songe. On déduit son identité au fait que Simon, ainsi que le rapporte le narrateur, sait les traits qu'il cherche, comme l'indique le verbe « détailla » et l'énumération des signes distinctifs précédés chacun d'un article défini. Le visage sans nom est familier. Prêt à consoler l'enfant (« Il voulait lui dire [...] », p. 114), l'écrivain reste sans voix.

Par ce rêve-songe, Romain réinstaura le rapport de filiation en se proposant cette vision de l'enfance en partage. Le décalage entre l'âge de l'homme vieillissant et l'âge qui est prêté à

Simon par les autres personnages du rêve introduit le phénomène de l'autoscopie. Le face à face avec soi-même est repoussé jusqu'au moment où la conscience du dédoublement est patente. Romain imagine son père dans le regret : « C'était terrible, pensa-t-il, de tout savoir sur le trajet d'une existence et de ne rien pouvoir y modifier ! » (p. 106). Le rêve-songe s'arrête-t-il lorsque le dormeur se réveille satisfait ? Toujours est-il que l'écrivain, le donneur de mots, devant ce *soi comme un autre*, reste coi.

La mise en perspective de la structure de ces deux récits nous a semblé intéressante pour les fonctions qu'elle attribue aux fictions oniriques. La première apparaît dans les premières pages du *Bleu des vitraux* et prépare le drame final, tandis que la seconde, quelque peu diluée dans le corps du récit, se substitue au récit du présent de Romain Durieux. Toutes deux explorent les limbes de la vie de l'être : le « hors-temps » d'avant la naissance et le « hors-temps » qui suit la mort. Chacune à sa façon implique une répétition : la *fantasy* qu'élabore Yann est riche des emprunts à la littérature exotique coloniale dont elle reproduit un certain nombre de clichés ; les divers âges que connaît Simon Rivière dans le rêve de son fils placent implicitement les événements de la trame onirique sous le signe de la fréquence. Fréquentes sont en effet les visites nocturnes de Sonia, fréquentes les soirées mondaines et leurs théories sur l'étang.

C. *La Morte saison* et *Mademoiselle* : la répétition préalable à une non-représentation

La répétition relative aux structures de *La Morte saison* et de *Mademoiselle* emprunte au genre théâtral : dans le premier récit, les personnages se livrent à la mise en scène et à la répétition d'un événement qui a déjà eu lieu, le second ressortit à la fois à un texte composé de telle façon qu'il serait aisé de l'adapter pour le théâtre, à sa représentation finale et au travail préalable à cette représentation. L'irruption de cette théâtralité signale une métalepse d'auteur.

C. 1. *La Morte saison*

L'alternance de l'histoire de l'enfance et de l'adolescence avec celle du retour du narrateur-personnage dans l'île natale apparente *La Morte saison* à un récit enchâssé et invite à rapprocher ce roman du *Bleu des vitreaux* qui lui succède immédiatement. Elle affecte les trois volets en lesquels l'auteur a divisé le texte. Le récit du passé est composé de cinq séquences dans le premier volet du roman et s'achève en une seule séquence dans le deuxième. Le narrateur du récit proche du présent de l'énonciation est Martin Breilhac. De retour dans l'île de son enfance, il se fait passer pour un écrivain sur les traces d'un certain Emmanuel Breilhac, qui n'est autre que son père (*LMS*, I, 6, p. 46). Il s'exprime à la première personne. Il en est de même dans le récit de l'enfance, relaté par le narrateur adulte qui prête souvent sa voix à l'enfant qu'il était. L'originalité de la construction ressortit au fait que, contrairement à la tradition du roman enchâssé, *La Morte Saison* ne s'ouvre pas sur un récit cadre, mais *in medias res*, le récit du passé entraîne le lecteur dans le rêve éveillé du garçon : « Ce matin-là comme tous les autres il y avait une morte dans l'étang. » (I, 1, p. 13).

A la différence du *Bleu des vitreaux*, l'histoire du passé, comme celle du présent, s'inscrit dans l'espace insulaire réunionnais : l'étang se trouve dans la propriété des Villette, au centre du cirque de Salazie. Elle s'étend sur six séquences. Ce récit second relate le premier amour de Martin pour Eléonore Villette. Cet amour déçu cristallise en lui les déceptions, les frustrations et les humiliations éprouvées dans l'enfance. La relation passionnelle entre Martin, enfant placé sous la tutelle de sa tante, et Eléonore, la fille unique de l'une des branches de la famille Villette — famille de planteurs très influente dans l'île, est tout d'abord placée sous le signe de l'amour-haine. Pour se protéger du désir naissant, les deux enfants n'ont de cesse de reproduire le discours à la fois social et moral des adultes en se rappelant respectivement par leurs faits et gestes les places imparties à chacun. Cette première étape prend fin avec la fugue nocturne de Martin qui se solde par son renvoi de la Grande Maison chez sa tante (I, 1). Les lettres d'excuses

qu'adressent celle-ci et son neveu (I, 10) à madame Villette attestent que les places de chacun sont non seulement reconnues mais aussi bien apprises. Seules ces lettres par le contrat tacite qu'elles impliquent permettent le retour de Martin à Salazie. Dès lors, il est manifeste que sa présence n'est que tolérée dans le cercle restreint de ses bienfaiteurs. L'apparition de Patrice (I, fin chapitre 10) parachève cette exclusion : il devient le compagnon de jeu autorisé d'Eléonore parce qu'il appartient au même milieu social que la famille Villette. Le narrateur se voit doublement exclu : des jeux des deux enfants comme des entretiens qui occupent madame Villette et le Père. Martin s'enferme alors dans ses jeux solitaires, de celui des commandos (I, 12) à celui des statuettes (I, 16). Ce dernier emprunte aux religions populaires de l'île. Il consiste à mimer des scènes imaginaires réunissant des personnages représentés par des amulettes. Les figurines du jeu de Martin ne sont autres que le Père, madame Villette et Eléonore. Comme dans le jeu de *Sven*, elles représentent des « personnes » qui appartiennent à la sphère domestique immédiate de l'enfant. Pour les fabriquer, l'enfant leur a volé des objets leur appartenant. Ainsi le jeu concilie-t-il l'idolâtrie et le fétichisme. Les rapines pour perfectionner le jeu ont pour conséquence le renvoi de Lucienne, domestique accusée des larcins. Événement qui n'est pas sans rappeler le vol du ruban rousseauiste, d'autant plus que son récit est interrompu par celui de la complicité de Martin avec madame Villette : l'enfant est chargé de lui lire des poèmes lorsqu'elle taille ses rosiers. L'enchaînement des étapes du récit contribue à dénoncer le fait que la qualité des relations entre les personnages dépend de leur statut social. Si Martin ne peut prétendre jouer avec la fille du maître, il ne peut en aucun cas être soupçonné de vol. A l'instar de l'épisode rousseauiste dit du « peigne cassé », la sanction dépend moins des faits avérés que de ce que les adultes peuvent attribuer en matière de « forfait ». Cette troisième séquence marque une nouvelle étape dans la prise de conscience qu'a Martin de son exclusion qui ne lui semble que sociale : en réponse à celle-ci, l'enfant s'isole de lui-même les jours de visite et de réception. Comme par contraste, les deux séquences qui suivent réalisent une sorte de retour en arrière par rapport à cette entrée dans l'exclusion. Ce recul relève d'un subtil dosage : s'il est le fait de la

pudeur de l'auteur, il garde intacte la sympathie qu'inspire Martin en évitant de faire de ce personnage une figure emblématique de l'exclusion, ce qui aurait donné au récit l'aspect d'un roman à thèse. En effet, la quatrième séquence s'ouvre sur l'image d'Epinal que donnent à voir madame Villette et le Père, assis sur le salon en rotin du jardin. Tous deux évoquent, en regardant Patrice et Eléonore en train de jouer ensemble à l'écart, leur mariage futur. Si l'évocation prend fin avec le rejet de tout mariage qu'affirme Martin, elle est immédiatement suivie du souvenir de la solitude du garçon dans le cirque, avant que n'arrivent les maîtres de maison, et par celui des retrouvailles réciproquement heureuses, l'été suivant, d'Eléonore et de Martin. Ce n'est plus le discours social qui sépare les deux enfants, mais le décalage de maturité entre les deux adolescents : Eléonore est presque une femme, tandis que Martin reste à ses jeux de garçon. Ce décalage est exploré par la séquence suivante (I, 20) qui raconte la possession de la vieille Hoareau : impressionnable, Martin se laisse gagner par la peur et le sentiment de culpabilité. Ce souvenir marque la fin de la première partie du roman. La dernière séquence du récit du passé apparaît au chapitre 14 de la deuxième partie du roman (II, p. 200-202). Le récit du mariage de Patrice et d'Eléonore est la seule séquence de l'histoire du passé dans cette deuxième partie du roman. Il prend place à la fin du deuxième volet, si bien qu'il semble constituer autant la chute du récit du premier amour que « l'acmé » du récit qui relate le retour de Martin dans l'île à l'âge adulte.

A l'instar de l'histoire de l'enfance, le récit proche du présent de l'énonciation se répartit sur six séquences. Cependant, elles s'étendent sur trente-cinq chapitres, alors que le récit qui réactualise le passé apparaît dans douze chapitres. Les deux récits se mêlent l'un à l'autre dans les chapitres 16 à 19 du premier volet et dans le chapitre 14 du deuxième volet. Le passé et le présent se rencontrent donc dans la convocation, par le souvenir, du mariage d'Eléonore et de Patrice. Le retour de Martin à La Réunion ouvre le récit du présent, au chapitre 4 de la première partie du roman. Arrivé depuis peu à Saint-Denis, il ne tarde pas à retrouver le chemin qui conduit à la Grande Maison du cirque de Salazie. Il la découvre en partie en ruines. Une chambre

y est à louer. Il s'y installe, observé à distance par sa nouvelle logeuse qui n'est autre que Marieka, diminutif de Marie-Catherine, la fille unique d'Eléonore (I, 4 à 9). Observons le passage de la trame narrative du passé à celle relative au présent. L'évocation du passé, chapitre 3, s'achève sur Martin qui s'apprête à quitter la propriété : « Je me dirigeais vers la maison pour rassembler mes affaires. » (I, 3, p. 30). La sortie de Martin est double : l'événement passé du renvoi de la Grande Maison coïncide avec l'interruption de l'histoire de l'enfance. Le caractère laconique de la phrase clause contraste avec celle qui fait part de son arrivée aux abords de la propriété :

« J'arrivai plus tard que je ne l'aurais pensé : l'état d'abandon où se trouvait la route la faisait se confondre avec les chemins de terre qui nervuraient la vallée, et je me perdis longtemps dans ce lacs de pistes pour charrettes à bœufs qui suivaient les rives marécageuses de la rivière où mes roues patinaient en soulevant de longues aigrettes de sable et de boue. » (I, 4, p. 31).

L'*incipit* de cette première séquence relative au présent de la narration mêle le discours narratif et descriptif pour rendre compte d'un espace à l'abandon. Comme souvent l'énonciation illustre l'objet qu'elle présente : la phrase sinueuse mime le caractère labyrinthique des sentiers. La deuxième séquence relate les balbutiements de la vie quotidienne des deux « rescapés » du passé que sont Marieka et Martin. Comme l'indique son *incipit* et sa phrase clause, elle recouvre une journée :

« Bien longtemps encore après m'être réveillé je restai sans bouger dans mon lit, fixant à travers la fenêtre la haute flèche de l'araucaria, dont les pennons pailletés montaient dans un jet vertical de feuilles et de branches. » (I, 13, p. 82),

et « Je me couchai, mais je ne parvins à trouver le sommeil qu'avec le jour. » (I, 15, p. 101). Les trois chapitres de la séquence correspondent aux trois grands moments de cette journée : le mot de Marieka laissé sur la table, la visite rendue à la nièce de madame Villette et à sa fille Madoune, et l'après-coup de cette visite. La missive de Marieka est un pendant dérisoire aux lettres d'excuses de la tante et du neveu par lesquelles s'ouvrait la deuxième séquence du récit du passé. La visite de la cousine d'Eléonore inspire à Martin une imposture qui fait écho aux prétextes et aux motivations non avouées qui l'ont ramené à La Réunion : Martin falsifie son nom et se fait passer pour un écrivain qui envisage de rédiger une biographie sur un certain homme d'affaire,

Emmanuel Breilhac, qui a quitté l'île après la guerre. Il tait le fait qu'il est le fils de cet homme, le fils qui a manifesté autant d'ingratitude envers la famille Villette qui l'avait recueilli. L'après-coup de cette visite a des retentissements les jours suivants. Le lendemain de la visite à Terre-Rouge, troisième séquence du récit du présent, est repoussé au chapitre 18 (I, 18, p. 109-112). Le jeu des statuettes et la scène des rosiers l'interrompent. Martin adulte reprend le récit du présent de la narration, brièvement, le temps de constater à quel point le passé ne passe pas. Il se perd lui-même dans son imposture : la reconstruction du puzzle du passé tend à se confondre avec l'écriture du vrai / faux livre : « A tel point que tout se mêlait dans la tapisserie dont j'essayais vainement de ne suivre qu'un seul fil. » (I, 18, p. 112). La séquence suivante apparaît dès le chapitre subséquent et interrompt un instant (I, 19, p. 114-115) le récit du passé : le présent s'inscrit dans le cirque déserté mais éternel et intact qui s'oppose à l'ancienne maison coloniale en ruines. La veille y est identique au lendemain. Marieka et Martin vivent toujours à distance, bien que tous deux sous le même toit. La deuxième partie du roman correspond à la cinquième séquence du récit relaté par le narrateur-personnage adulte : Martin rapporte sa relation passionnelle avec Marieka, amour consacré par la célébration de leur faux mariage pour laquelle ils se sont revêtus des habits de noces de Patrice et d'Eléonore, tous deux défunts. Cette fausse célébration constitue un sombre pastiche de la véritable cérémonie qui avait été prolongée par une somptueuse fête, comme l'indique le souvenir de Martin à la fin du deuxième volet du roman. Le cyclone réalise le lien entre les deuxième et troisième volets du roman. Il commence à prendre de l'ampleur tandis que Martin finit de regarder les archives de la famille apportées par la nièce de madame Villette. Confinés à l'intérieur de la maison, les deux amants se font part respectivement de leurs passés. La scène des grandes révélations s'avère cocasse. En effet, Marieka ignore qui est Emmanuel Breilhac, le père de Martin, un nom vide de consistance pour son fils. Quant à Martin, il saisit le prétexte de la jalousie suscitée par les trois hommes de Marieka pour quitter définitivement le cirque. Quitter Marieka représente symboliquement pour lui le fait de se départir de ce que les autres ont fait de lui.

La réplique des noces de Patrice et d'Eléonore (II, 12, p. 184-188) précède de peu le récit du souvenir du véritable mariage (II, 14, p. 200-202). Cependant, les évocations récurrentes de la réparation obstinée du groupe électrogène l'annoncent dès le premier volet du roman. Cette ordonnance dans le roman permet d'écarter du pastiche les jugements de valeur qu'aurait vraisemblablement produit l'ordre modèle-imitation. Il favorise en effet la distinction des deux événements. Dans la scène initiale comme dans la scène « jouée », la fête qui célèbre le mariage est nocturne. Il faut remarquer que de tous les personnages, seule Marieka n'est pas consciente de jouer un jeu. Elle ne joue pas. De là, l'attention du narrateur pour la gravité qu'exprime son visage : l'absence de duplicité expliquerait la justesse de son « jeu ». Le motif des fausses noces constitue un double hommage intertextuel : la nouvelle nervalienne « Sylvie, Souvenirs du Valois » et le mariage de Krsna Draupadi avec les cinq Pandava⁶³, relaté dans le *Mahabharata*, trouvent écho dans ces pages lodsiennes. Les personnages s'efforcent de jouer un événement qui a déjà eu lieu. Il est surtout question pour eux d'emprunter des rôles qu'ils n'ont pas eu dans la « réalité ». Le récit du souvenir qui est donné à lire de la situation originale livre une représentation finale avec le caractère apprêté de sa mise en scène, tandis que le récit de l'imitation s'attache à tous les éléments qui font la réalité du jeu de l'acteur, tels que les accessoires et les costumes. Paradoxalement, tandis que le souvenir est appelé par les papiers de famille qu'observe Martin, l'élan qui le guide jusqu'au grenier et jusqu'aux vêtements des mariés semble aussi spontané qu'irrépressible.

Dans les deux scènes, mais de façon inégale de l'une à l'autre, la narration déploie toute une isotopie du feu. Le récit du mariage original développe ainsi le champ lexical : « phares allumés, serpent lumineux, brillait, feux, lampions, fusées, embrasant, lueurs brèves et violentes, feu d'artifice, rallumés » (II, 14, p. 200-201). Ce feu initial est placé sous le sceau de l'ambivalence : régénérateur pour le couple célébré, il signe l'amour mort pour Martin. Celui-ci est à l'origine de la lumière dans la scène copiée : sa persévérance a eu raison du groupe

⁶³ *Le Mahabharata*, Paris, Garnier Flammarion, 1985, traduction de Jean-Michel Péterfalvi, Livre I, 185-192.

électrogène. L'isotopie appauvrie contribue à dénoncer le feu artificiel : simulacre du feu initial régénérateur, il est emblématique de l'amour feint de Martin pour Marieka. L'éclairage est le fait des « ampoules suspendues aux branches » (II, 12, p. 186). Les lampions se réduisent à des « guirlandes de lampes » qui ne forment « plus qu'une succession de petites taches jaunes et épuisées » (II, 12, p. 188). Le feu artificiel ainsi que la musique surannée sont à l'origine de l'effet de pastiche. Les « herbes hautes » (II, 12, p. 186) ne peuvent rivaliser avec la répartition organisée du jardin. Alors que les « acteurs » construisent leur plateau, l'irruption de celui-ci dans la scène initiale s'impose comme par magie. Tout est déjà là, prêt pour la représentation. Tandis que l'intérieur de la Grande Maison tend à envahir le jardin⁶⁴, l'orchestre se produit « sous le faisceau d'un projecteur fixé au toit » (II, 14, p. 201). Le plateau de la scène réplique ressortit aux contingences propres au jeu théâtral sans cesse rappelées et à la construction mentale du narrateur-personnage qui se prête à la mise en scène. Martin et Marieka revêtent des costumes : « l'habit sombre de Patrice » entraîne dans sa danse la « parure de fantôme » dont « la blancheur » est « passée » (II, 12, p. 185). Le décor minimaliste a pour seul accessoire le pick-up. Les corps prennent place dans un jardin vide et à l'abandon. Les chiens tiennent lieu d'assistance. Les instructions scéniques se substituent à l'observation des mariés. Martin détermine en tous points les mouvements de Marieka de manière aussi laconique que péremptoire : le moment où elle doit agir (« Non, pas maintenant » pour actionner le pick-up, II, 12, p. 185) ; comment elle doit synchroniser ses déplacements (« [...] je [...] lui demandai de rester sur le perron et de venir vers moi quand elle me verrait commencer à remonter l'allée. », II, 12, p. 186) ; puis ce qu'elle doit faire : danser. Martin reproduit la fausse séparation immédiatement suivie de retrouvailles qu'avaient orchestrée Patrice et Eléonore, mais au centre de nulle part, alors que les vrais mariés étaient le centre de tout ce qui les entourait. Le motif est en effet omniprésent, comme l'indiquent les caractérisations spatiales « au centre de la pelouse, au milieu de l'allée, au centre de l'allée » (II, 14, page 201). Il est sublimé par le site d'où est lancé le feu d'artifice final : « l'île au

⁶⁴ Cf. Chapitre « Au cœur de la toile, la Grande maison coloniale », Deuxième partie de cette étude, chapitre 3, p. 475-498.

centre de l'étang » (II, 14, p. 201). L'espace insulaire envisagé en tant que centre est associé à un événement euphorique. Paradoxalement enfin, le narrateur-personnage donne moins libre cours à sa subjectivité dans la scène qu'il joue avec Marieka. Le récit du souvenir fait place, par exemple, à un transfert sur la mariée du sentiment qu'il éprouve d'être mal aimé, comme le montre la description de la robe « lumineuse comme la voie lactée » (II, 14, p. 201). Expansion caractérisante qui opère un double rappel intertextuel : elle fait non seulement écho à la fameuse chanson d'Apollinaire, mais aussi implicitement au répertoire convoqué par Madame Villette lors de la coupe de ses rosiers. Le narrateur-acteur cède la place dans le récit souvenir au narrateur-voyeur. A l'instar du vieux gardien du phare et de l'ornithologue de *Sven*, Martin se révèle un adepte des jumelles. Il se souvient avoir observé la scène en les ceignant : la narration rétrospective semble se plaisir à explorer l'altération des distances et la proximité factice permises par l'instrument optique. Grâce à ce gros plan fixe, il tient les mariés « à portée de s[m]a main », « tout près de [lui] », « si proches » qu'il avait « l'impression qu'ils me regardaient » (II, 14, p. 201). L'illusion d'optique est parfaite lorsqu'il oublie la distance et envisage les danseurs « face à [lui] » (II, 14, p. 201). Ce long paragraphe qui dépeint la concorde du couple des mariés relève d'une écriture écranique et illustre ce que nous désignons plus loin « film mémoriel ». Ce jeu que ne joue pas Marieka fait pendant au jeu que ne joue pas Martin, évoqué quelques pages en amont : « C'est pour plus tard, me répondit-elle, si on a un enfant. », mais elle se ravise aussitôt : « C'est un jeu. » (II, 10, p. 175). L'alternance des histoires cesse avec cette scène dupliquée en laquelle elles se cristallisent. L'étude de cette répétition à la fois narrative et structurelle montre deux métalepses annoncées, l'une caractérisée par sa théâtralité, l'autre par la remembrance, à la différence de la métalepse onirique qui interrompt sans prévenir la narration.

C. 2. Le contre-chant de *Mademoiselle*

Mademoiselle se distingue des autres romans de l'auteur par son minimalisme : il ressortit à l'efficacité de sa structure, au monologue auto-narrativisé (une seule voix se fait entendre), au nombre restreint de personnages, à la rareté des pauses narratives, à la tonalité qui décline l'amour-haine du fils pour sa mère, au respect de la règle des trois unités. Singuliers également, le rapport à la mort, à la présence-absence d'un être aimé malgré l'irréversible de la mort, la mise en œuvre de la croyance au revenant sur laquelle repose tout le récit. Le fils dialogue avec le fantôme de sa mère. Si le récit rejoint en cela la littérature fantastique, il faut rappeler l'importance des croyances en les spectres pour la population créole réunionnaise. Ce n'est qu'à l'avant-dernière page que l'on apprend les circonstances de la mort de la mère : un malaise cardiaque dans le poulailler. Une mort naturelle, par conséquent. Or, dans la croyance populaire, comme l'indique Prosper Eve⁶⁵, les fantômes sont volontiers les accidentés et les suicidés. La mère d'Eric semble le hanter, comme elle semblait elle-même hantée de son vivant. Un degré de plus est atteint dans l'écriture de « l'improbable », pour reprendre le terme et l'acception dans laquelle l'entend Yves Bonnefoy⁶⁶.

Le tableau n°8 présenté à la page XXV des annexes récapitule les dix-sept séquences, séparées les unes des autres par un blanc qui semble correspondre à un silence provisoire. La dixième séquence relative à l'interdit du père dans l'économie du désir réalise le point d'articulation du récit. Elle fait apparaître deux volets distincts : le premier (pages 7-54) relate le passé commun, convoque la mémoire partagée du fils et de la mère, leur vie dans l'interdit du père ; le second (pages 67-97) remet en cause la possibilité de construire une vie d'adulte dans la haine de soi et dans la négation du père. Le cadre du monologue est réalisé par la messe anniversaire de la mort de la mère. Imminent, l'office est mis en attente, hors-champ. L'interlocutrice d'Eric Feuguet n'est autre que cette mère morte, l'héroïne éponyme. Eric s'est

⁶⁵ Prosper Eve, *Ile à peur, La Peur redoutée ou récupérée des origines à nos jours*, Saint-André : Océan éditions, 1992.

⁶⁶ Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992.

enfermé dans une chambre avec son spectre : « j'ai fermé la serrure à double tour pour être certain que tu ne t'éclipseras pas comme d'habitude » (p. 52). L'énonciation du narrateur nie la mort de la mère comme l'indique l'expansion temporelle « comme d'habitude ». Ce déni de la mort apparaît dès le début du monologue. Le monologue ne donne à lire que cinq allusions au jour anniversaire. Elles restent énigmatiques au début du roman : « surtout aujourd'hui » (p.7) et « Mais il faut bien qu'aujourd'hui, en ce jour anniversaire, je lui [le sentiment de pitié] rende enfin l'importance qui est la sienne et qu'il a toujours eue. » (p. 27). La réalité de la mort de la mère fait irruption, à la fin de la neuvième séquence, c'est-à-dire au seuil de la rupture avec l'interdit du père, imposé par la défunte de son vivant : « D'ailleurs les enfants jouent dans le jardin : tu imagines leur terreur si tu te montrais sous la véranda ! » (p. 53). L'horreur du corps décharné et l'effet produit sur les enfants en sont les premières manifestations. Si le narrateur s'est enfermé dans une chambre avec le revenant, c'est pourtant celui-ci qui s'est imposé : « Mère, depuis que je t'ai surprise dans l'ombre de ma chambre aujourd'hui et que je me suis mis à te parler, j'ai à peine évoqué Sylvie. » (p. 85). Il est bel et bien question d'un revenant comme l'indique le narrateur-personnage : « Maintenant, elle t'aide à "revenir". » (p. 94). La tradition des revenants est respectée : le fantôme menace le vivant qui doit exaucer sa demande pour rendre la paix à son âme et pour que ce dernier recouvre la sienne. Ici, l'hésitation entre l'acceptation et le déni de la mort menace l'intégrité psychique du personnage. De plus, elle inscrit le récit dans le registre fantastique : la menace de la frontière qui sépare la vie de la mort remet en cause l'effet de réalité.

Comme le narrateur le révèle à la fin du monologue, cet entretien a été mille fois répété : « Tu te réserves pour l'anniversaire, [...] » (p. 95). Le fantôme de la mère répond, réagit et le fils réagit à son tour. Même si le texte manque son destinataire, un revenant, le discours dominant est dialogique. Le fils ne cesse de guetter les moindres gestes de sa mère tout en lui parlant et en reprenant les termes qu'il lui entend dire avant de réagir à ceux-ci. Ainsi le texte est-il scandé par ces interventions de la revenante et par ce qu'il conviendrait d'appeler, si le texte assumait pleinement son appartenance au genre théâtral, des didascalies internes qui informent

des actes et des mimiques de la mère. Ces indications contribuent à la dimension dramatique du texte qui n'a pas échappé au critique Guy Coq. Dans la chronique littéraire de *L'Actualité Religieuse*, ce professeur de philosophie posait cette question rhétorique : « Y aura-t-il un metteur en scène assez génialement fou pour mettre au théâtre ce texte qui rejoint Strindberg ou Kafka ? »⁶⁷. Le narrateur commence par remarquer l'approbation de sa mère : « Tu hoches la tête avec amertume, tu marmonnes, tes lèvres bougent, mais si faiblement qu'aucun des mots qui s'y forment ne me parvient. » (p. 8). On mesure l'immense demande affective à cette observation qui s'attache à l'infime. La revenante s'exprime à la fois verbalement et corporellement. Ainsi, pour lui demander de se taire, Eric doit-il interrompre son dire et railler brutalement son geste : « Arrête ! Je vois ton hochement de tête [...] » (p. 10), « Laisse-moi parler ! Ne te défends pas ! Ne cherche pas à expliquer ! » (p. 12) et « Non ! Tais-toi ! » (p. 77). Le fils sait reconnaître l'ironie exprimée par le geste : « Arrête ! Je vois ton hochement de tête lourd de sous-entendus. Je vois la façon dont tu embrasses du regard la pièce où nous sommes [...] » (p. 10). De même, elle reconnaît les questions qui n'attendent pas de réponse : « Pourquoi te récries-tu à nouveau ? » (p. 84). Elle se mure dans le silence. Eric lit dans les pensées de sa mère : « Non, mère ! Ne t'enfuis pas à nouveau vers la porte, les pommettes cramoisies, au moment où j'aborde ce sujet. » (p. 52). L'attention pour sa mère est telle que son fils devine ce qu'elle ressent, de l'apaisement à l'indignation : « Ah ! Te voilà tout de suite calmée parce que j'ai employé le mot « amour » ! » (p. 8), « Je m'y attendais : tu t'indignes de m'entendre ainsi parler des Nativel. » et « Voilà que tu t'indignes à nouveau. » (respectivement p. 33 et 35). Rappelée par l'indignation, la conscience morale demeure l'enjeu qui oppose la mère et le fils. Elle est au cœur de chacun de leurs échanges : « Cette fois c'en est trop ! J'en ai trop entendu ! » t'exclames-tu en te levant et en fermant ton imperméable avec une colère qui se reporte sur ses boutons. » (p. 16) et « Tu t'indignes, tu t'agites. L'émotion fige tes traits, tes yeux semblent se ramasser au fond de leurs orbites, ton regard se durcit. « C'est lui qui est parti ! t'exclames-tu. C'est lui qui m'a abandonnée,

⁶⁷ *L'Actualité religieuse*, 15 mars 1995.

qui t'a abandonné ! Je n'allais quand même pas lui entretenir un culte ! » (p. 54). Les gestes, les traits du visage, ainsi que les intonations, donnent libre cours à la colère. Eric répète les mots de sa mère et décrit chacun de ses mouvements comme pour prêter son corps et sa voix à ce spectre. De la même façon, il répète en décrivant (les propositions incises en témoignent) les interventions de sa mère qui interrompent son exposé : « Je ne savais pas que tu me détestais à ce point ! » t'exclames-tu. » (p. 67), « — Tu n'as pas honte ! t'indignes-tu. Après tout ce qu'elles [les Nativell] ont fait pour nous ! » (p. 68) et « — C'est comme ça que tu les remercies pour t'avoir accepté comme gendre ! » (p. 69). Les réactions de la mère sont autant de fuites stratégiques face au discours de son fils qui incriminent. Forte de sa conscience morale, plutôt que de lui répondre, elle préfère lui reprocher sa haine envers elle (p. 67). Ainsi tente-t-elle de déplacer le débat. Elle n'hésite pas à infantiliser son fils adulte et père de famille par la formule convenue « tu n'as pas honte ! » et (s')interdit tout regard critique face à la générosité qu'elle soit sincère ou égoïste (p. 68). L'antiphrase est une de ses armes (p. 69). Remarquons que le verbe « remercier » s'applique à l'exposé d'Eric dans son intégralité : il donne son congé à cette mère lémure qui le vampirise. L'usage de l'antiphrase, ici, met le lecteur en droit subitement de douter de leur profond désaccord : il permet de supposer que le fils a le pouvoir de prendre la parole pour sa mère. Même lorsque Eric évoque son mariage dépourvu d'amour avec Sylvie, le désaccord qu'elle exprime s'efforce moins de rectifier le jugement de son fils que de démentir la vérité qui lui est insoutenable : « — Mais ce n'est pas vrai ! dis-tu. Sylvie t'aimait ! Cela crevait les yeux ! Et toi aussi tu l'aimais ! Il suffisait de vous voir ensemble ! » (p. 80). Elle cherche autant à convaincre qu'à se convaincre, mais l'argument reste faible dans la mesure où il ne fait qu'affirmer qu'elle n'a cessé de s'en tenir aux apparences, comme en témoigne le champ lexical de la vue. Le dynamisme du monologue ressortit également à l'ellipse d'une réplique de la mère à laquelle s'empresse de répondre Eric. Tel est le cas, page 48, ainsi que le montre la locution adverbiale *bien sûr* : « Non, bien sûr, cette scène ne s'est pas passée. ». De plus, l'enchaînement rapide des arguments est marqué par l'adresse réitérée, à la fois déférente et péremptoire, à la mère : « Oui, mère, cette

scène je l'ai vécue avec autant d'intensité que si j'étais tombé dans le guet-apens. » (p. 48), « Non, mère ! Ne t'enfuis pas à nouveau vers la porte, les pommettes cramoisies, au moment où j'aborde ce sujet. » (p. 52) et « Oui, mère, qu'est-ce que nous en avons fait ? » (p. 54 ; nous soulignons). L'enfermement de sa mère dans la chambre se double d'un enfermement verbal. Une des dernières observations d'Eric adopte la modalité interrogative : « Pourquoi me regardes-tu avec ces yeux-là ? » (p. 90). Pour la première fois, il questionne le regard de l'autre qui le regarde. Mais qui est cet autre qui lui signifie qui il est ? Qui est ce « tu » à qui Eric répond « je » ? Un revenant, une production de son imaginaire. Ainsi le monologue du narrateur-personnage constitue-t-il une composition unique à plusieurs voix. Une sorte de contrechant.

La *Lettre au père* de Franz Kafka manque elle aussi son destinataire : M. Kafka père ne reçut jamais la lettre de son fils. Autre point commun entre les deux textes : le thème du mariage qui les traverse. Dans la lettre tchèque, comme dans l'invective réunionnaise, le mariage est le moteur de la prise de parole. Chez Kafka, le mariage ravive la rivalité avec le père : « J'aurais une famille, ce qui est d'après moi ce qu'on peut atteindre de plus élevé et, par conséquent, ce que tu as atteint de plus élevé toi-même, je serais ton égal [...] »⁶⁸. Dans *Mademoiselle*, le mariage ne cesse d'affirmer le manque du père, et plus précisément, l'absence du nom du père que suppose ici ce contrat. Comme l'indique le titre, aucun contrat marital n'a lié le père et la mère d'Eric. Le mariage de ce dernier avec Sylvie, la femme choisie par sa mère, ne saurait pallier ce manque. Cette union pose la question du nom, du nom du père. Il inscrit son absence dans l'économie de la culpabilité : Eric s'est marié, à la différence de sa mère abandonnée, en acceptant de se lier à une femme qu'elle a choisie pour lui. Ce « jamais nommé » (p. 55) apparaît au cœur du roman (séquences 9 et 10, p. 52-67). Ainsi la structure du monologue semble-t-elle régie par ce point culminant, sorte d'acmé dans le drame d'Eric et de sa mère. La première partie du roman est placée sous le signe du gynécée, de ce « monde sans sexe » que constituent Mademoiselle Feuguet et la famille Nativel dans l'enfance du narrateur : deux mères, trois filles et trois domestiques

⁶⁸ *Lettre au père*, Franz Kafka, Paris, Gallimard, 2002, traduit de l'allemand par Marthe Robert, p. 89.

« noires et silencieuses » (p. 38). L'homme et la masculinité sont absents. Le second volet relate le triomphe de l'union dans la défaite de la mère et du fils. L'absence du nom du père que représente l'absence de contrat a fait de Mademoiselle Feuguet une éternelle fille-mère, tandis que marié, Eric n'est qu'un prête-nom, celui de sa mère. Le personnage abandonne son costume pour dénoncer l'imposture. Sa seule victoire : ses deux fils qui semblent préservés de la tyrannie du matriarcat (p. 96). L'homme est à venir. Les dix-huit séquences progressent de la castration (p. 7-52), l'absence du nom (p. 52-67), à l'aliénation jusque dans l'intimité du couple (p. 67-97). Cependant, l'ensemble du roman relève d'une parole performative : Eric relate les ravages du chantage affectif de sa mère et dénonce simultanément l'inaliénable du désir. « Ma seule façon de refuser sera de faire semblant. » (p. 21). Cette phrase minimale est abondamment illustrée par la suite du monologue d'Eric. Cependant, il rapporte également qu'il a su garder intacts et à l'abri du désenchantement ses désirs pour Marie-Claire. La duplicité est l'expression du refus et s'avère protectrice du sujet. La fonction père reste opérante en dépit de l'absence du père *in carne*. La dernière étape du monologue s'ouvre sur la haine qu'inspire au narrateur adulte les Nativel. A ses yeux, ils sont les dignes représentants de ce regard social :

« C'est dans le regard des autres que j'ai pris conscience de ton humiliation, de ta détresse, de ta solitude, de la pauvreté de ta vie, de la commisération que tu inspires. Que nous inspirons. Je hais les autres. Je hais les Nativel. » (p. 67).

Cette haine lie le passé au présent et trouve son objet, les Nativel. « Famille d'accueil », voire de substitution dans l'enfance, les Nativel réalisent une famille effective avec le mariage de Sylvie. Eric évoque cette union comme un pacte méphitique (p. 74-75). Il repose la question du nom : « Vous regrettez même qu'il n'y ait pas plus de pages à signer, vous mettriez votre nom partout. » (p. 75). Le nom du père reste secret, Eric se marie sous le nom de sa mère. Ce matronyme fait de sa vie et de lui-même une imposture. Le narrateur demeure celui qui n'est pas celui qu'on croit.

De l'enfance réunionnaise, le premier volet retient successivement l'enfance placée sous le signe de l'indigence, dans la maison de Saint-Denis rue Juliette Dodue (p. 11-12), les bains de la mère dans le jardinet et les visites éconduites (p. 12-16), l'abandon des journées entières de

l'enfant enfermé dans la maison et les mauvais traitements (p.16-17), l'angoisse de la réussite scolaire (p. 19-20), et le métier d'instituteur qu'Eric considère comme un échec social lui permettant de rester près de sa mère (p. 25-26). Ces évocations de la « vie à deux » de la mère et du fils obéissent à l'ordre chronologique, des événements les anciens aux plus récents. Elles sont brutalement interrompues par l'irruption des Nativel (p. 27) : les invitations pour la plaine des Cafres, la Grande Maison et ses domestiques, les trois sœurs. Le récit ne présente que des séquences itératives. Les seuls événements singulatifs sont les songes relatifs au passé que fait Eric dans le présent de la narration (p. 46-47 et 51-52). Le second volet retrace le portrait de la mère dans une analepse. La mère est placée sous le signe de l'ambivalence : son fils la perçoit forte dans le chagrin, tandis que le regard social l'enferme dans la fragilité. Le discours d'Eric se veut explicatif : il s'efforce de démontrer que le départ du père est dû au fait que la mère et l'enfant ne valaient « rien ». L'effet se substitue à la cause : dans le milieu social que fréquentent les Feuguet dans le jeune département français, l'abandon du père fait du garçon un « bâtard » et de sa mère, une femme qui n'est que mère, à laquelle est refusé l'amour et la protection d'un homme, à l'instar des femmes de mœurs légères. Eric adopte le regard social pour en dénoncer à la fois la cruauté et l'ensemble de contradictions internes qu'entraîne inéluctablement une telle conscience morale. L'appréhension que réalise Eric de l'absence du nom de son père coïncide avec son affranchissement de cette conscience morale. Dès le début de son « entretien » avec le fantôme de sa mère, Eric adopte la logique de la défunte gouvernée par une certaine conscience morale, en déployant ses perspectives jusqu'à l'extrême. Ainsi en vient-il à annuler l'existence de son père et à éprouver la culpabilité qu'aurait dû éprouver ce dernier. Auprès de sa mère, il feint de prendre la place du père. Par la culpabilité, il répond là où celui-ci n'a pas répondu, a failli. Il adhère ou feint d'adhérer à cette conscience morale dont il se fait le représentant. Sa voix donne à entendre les résonances de cette autre voix collective.

Chapitre 2

La Répétition de la scène

Il est une autre répétition qu'il faut considérer : la répétition qui se manifeste par des scènes-types revisitées à l'intérieur d'un même roman et / ou d'un roman à l'autre. Entendons le mot *scène* dans son acception courante d'« événement qui offre une unité, présente une action, constitue un spectacle remarquable ou éveille des sentiments⁶⁹ » (fin XVII^{ème} siècle). Il faut distinguer la scène répétée dans l'histoire, de la scène que le texte se plaît à répéter. Nous n'avons pas exclu les scènes qui, simplement évoquées, restent dans le hors-champ du récit.

On dénombre sept scènes. Elles scandent toutes, mais de façon souvent différentes, les étapes de la vie des personnages. La commémoration d'un défunt prend divers aspects, selon qu'elle suit immédiatement la mort ou qu'elle célèbre l'anniversaire de la mort. La fête sur l'étang, dont le pendant est la noyade dans l'étang, donne lieu à des scènes nocturnes, placées sous le signe de la vie et de la mort. Les scènes retraçant les diverses étapes du jeu montrent le lien extrêmement ténu qui unit la répétition à la création et la répétition à la destruction. La répétition

⁶⁹ *Le Petit Robert*, édition 2003.

de la scène intime présente de nombreuses facettes qui explorent également ce lien. De plus, l'écriture n'a de cesse de multiplier l'expression du retour du même moment, en recourant à la comparaison simple pour introduire un indice temporel. Dans quelle mesure cette insistance sert-elle la justification de soi et des événements vécus par le personnage ? Dans quelle mesure peut-on penser l'écriture lodsienne comme une écriture rituelle, cette réitération comme une ritualisation de l'écriture ?

A. « Nourrir ses ancêtres »

Désignons par l'expression « nourrir ses ancêtres » l'ensemble des rites religieux ou païens qu'accomplit le sujet pour rendre hommage à ses parents morts et pour apaiser leur âme. Le « nourrissage des défunts »⁷⁰ constitue une réalité efficiente dans la culture hindoue réunionnaise, ainsi qu'une réalité symbolique, perceptible à l'état de traces dans la culture insulaire. Ce rite participe, dans la première, au culte rendu aux ancêtres. Nous n'avons pas manqué de faire le rapprochement avec l'hommage rendu aux morts dans la religion hindoue que l'on désigne par l'expression « nourrir ses ancêtres ». Dans le chapitre précédent, nous avons soumis une hypothèse de lecture du mariage d'Eléonore, dans *La Morte saison*, comme manifestation de ce type de résonances dans l'imaginaire de l'auteur. Jean Lods affirme avoir eu très peu de contacts, durant son enfance, avec les employés de la famille Payet. On sait cependant le recours massif à la main d'œuvre tamoule et chinoise, aux « engagés » pour reprendre le terme qu'utilisent les historiens, pour pallier le « manque à gagner » dû à l'abolition de l'esclavage et de nouveau dans la crise de l'après-guerre. Cette immigration économique, à date récente, dans l'île, peut notamment expliquer la présence de tels échos dans les récits. La consultation des archives de Quartier Français serait éclairante à ce propos. Plus généralement, la proximité des cultures de l'océan Indien, en particulier des cultures indiennes et malgaches, donne lieu à des transpositions dans

⁷⁰ *Le Corps dans le rituel, ethnopsychanalyse du monde hindou réunionnais*, Yolande Govindama, Issy-Les-Moulineaux, ESF éditeur, 2000, p. 56.

l'île de La Réunion, bien sensibles à l'état de traces. Le christianisme ainsi que l'Islam rendent hommage aux défunts selon des rites qui leur sont propres. Mais à la différence de l'hindouisme, il semble que ce soit la rencontre de ces deux religions monothéistes avec les croyances populaires, qui confère, aux rites consacrés aux morts dans leurs univers de croyances respectifs, la fonction de replacer symboliquement le sujet dans sa filiation. Comment et dans quelle mesure cette fonction est-elle présente dans l'œuvre de Jean Lods ? L'identité insulaire se distingue notamment par une forme toute particulière de syncrétisme religieux, aussi singulier qu'inédit, lié au phénomène et à l'histoire de la « colonie de peuplement ». A défaut de pouvoir analyser de façon détaillée dans cette étude ses implications dans l'imaginaire de l'auteur, il importe cependant de le signaler à chaque fois que la rigueur scientifique l'exige. Il est nécessaire de prendre en compte ces résonances dans les fictions qui nous intéressent, afin d'apprécier ce qui peut motiver la narration à les convoquer particulièrement dans la mise en scène de la mort d'un personnage.

Dans les récits lodsien, la commémoration d'un mort tend à coïncider avec le présent de la narration. Seules nous intéressent ici les manifestations récurrentes de la mort sous les formes d'une cérémonie scandée par des rituels et qui supposent un hommage collectif rendu à un personnage. L'événement qui célèbre le mort obéit à une convention culturelle et s'impose au narrateur par son aspect collectif. L'écriture à la première personne semble avoir pour le sujet la fonction d'accorder à l'événement collectif une dimension individuelle, de faire coïncider l'histoire collective et l'histoire intime.

Les funérailles du « seigneur de la lagune », Tonio, connaissent deux traitements différents : une phrase de quelques lignes dans *Le Silence des autres* (chapitre X) et un paragraphe de dix-sept lignes dans *La Part de l'eau* (chapitre XII de la deuxième partie, p. 149-150). La répétition de la scène dans ces deux romans concurrence le rituel de la cérémonie nocturne. L'exposition commémorative qui célèbre l'écrivain Simon Rivière dans *Quelques Jours à Lyon* rivalise avec la messe anniversaire de la mort de la mère d'Eric Feuguet, de *Mademoiselle* ainsi

qu'avec les obsèques d'Anne-Sylvie, la mère de Yann dans *Le Bleu des vitraux*. Le roman lyonnais est le fait d'un narrateur omniscient, tandis que les autres récits ont en commun de mettre en scène la cérémonie du point de vue du fils, le narrateur-personnage. Quelle incidence le choix du pronom personnel a-t-il sur la dramatisation de ces épisodes ? Ces cérémonies enrichissent-elles la dramatisation du récit ? Comment peut s'expliquer l'absence de tels événements dans la trame de *Sven* ? La mort y est-elle pour autant absente ? Dans *Le Silence des autres* comme dans *La Part de l'eau*, la mort fait irruption avec le corps inanimé de Tonio. Les autres romans de Jean Lods signalent la mort à travers les objets : la mise à mort fantasmée par Martin lorsqu'il joue avec les amulettes (*LMS*) en offre un exemple. Les albums photos observés par Martin et Sven, le bréviaire ainsi que le nécessaire de la Dame en vert renfermé dans la chambre interdite violée par le fils de l'ornithologue, rendent compte de l'avoir-vécu d'un certain nombre de personnages qui demeurent dans le « hors-champ » de la *diégèse*.

Yann assiste aux funérailles de sa mère, dans le « petit village d'Anjou » (p. 131). Eric s'enferme avec le spectre de sa mère dans une chambre de sa maison, quelques heures avant le début de la messe qui célèbre sa mort survenue l'année précédente. Les deux narrateurs-personnages ont commémoré la mémoire de leurs mères défunt. Ils en témoignent à la première personne. Romain Durieux se rend à Lyon, pour l'inauguration de l'exposition qui rend hommage à son père. La célébration anniversaire de la mort du père est relatée par un narrateur omniscient qui reste extérieur à la *diégèse*. Quand la mort de la mère peut se raconter à la première personne, celle du père appelle une plus grande distance. Est-ce une nouvelle manifestation du *mater certissima, pater incertissimus* ? Ce choix d'auteur poursuit-il l'interdiction maternelle du père ? La relation de Romain avec Ivana et le départ pour Prague annulent la possibilité que cette distanciation soit l'expression de quelque fascination respectueuse ou déférente, sinon affectueuse, pour le père célèbre. Telle est la première remarque qui s'impose sur le point de vue adopté pour rendre compte de ces scènes nodales. La seconde remarque se situe dans le prolongement de la première : dans les deux romans écrits à la première personne, le récit

commémoratif du narrateur est susceptible de se voir doublé par l'oraison d'un officiant. *Le Bleu des vitraux* et *Mademoiselle* le montrent. L'officiant est un prêtre (*BDV*, p. 53). Sa convocation des traits de la défunte concurrence la mémoire du fils. Le roman donne à lire la rivalité que se livrent la convocation d'une âme morte (la mère) et celle d'une âme vivante (le fils). Le chef de chantier remplit cette fonction dans les deux romans initiaux de Jean Lods.

Une phrase minimale et lapidaire informe de la mort de Tonio, dans les deux romans liminaires de l'œuvre lodsienne : « Un jour Tonio mourut » (*LPE*). Dans les deux récits, une malaria emporte le personnage (*SDA*, p. 61 : « l'homme à la malaria »). Cependant, le traitement de la maladie ne saurait être le même, et ceci en raison de l'exploration plus développée de l'enlèvement de la lagune dans *La Part de l'eau* que dans *Le Silence des autres*. La lagune rejoint le groupe des espaces que nous qualifions de « nordique ». Le paludisme, maladie tropicale et inter-tropicale par excellence, y est donc une affection importée. On sait que Tonio a développé les premiers symptômes peu après son retour du continent. Le choix de cette pathologie constitue l'unique manifestation de La Réunion des années 1950 à laquelle procède l'auteur dans ces deux romans lagunaires. Dans un rapport « Insularité et risques épidémiques à La Réunion », Alain Michault, responsable du laboratoire de bactériologie-parasitologie-virologie de l'Hôpital de Saint-Pierre (Réunion), indique qu'« [à] partir de la départementalisation, des moyens importants de lutte antipaludique ont été mis en place, conduisant à une éradication qui a été officialisée par l'Organisation Mondiale de la Santé le 20 mars 1979 ». L'inversion des données est notable : la malaria contractée sur le continent affecte l'espace insulaire de la lagune. Le stagiaire, originaire du continent, contracte également la maladie dans *La Part de l'eau*, sans que l'on sache où il a pu la contracter. Il serait donc hâtif de déduire que le récit porte le message que le lagunaire est malade du continent ou inversement. En revanche, seul ce roman développe parallèlement à la maladie l'envahissement de la lagune et de son sol marécageux, de sorte qu'il invite à saisir l'évolution de l'espace lagunaire-insulaire comme une métaphore de la maladie, et cela réciproquement. C'est pourquoi la mort de Tonio ainsi que celle du stagiaire semblent annoncées dès les premiers

chapitres du roman. Si, dans la vie de Jeanne, le stagiaire est le double minoré de Tonio, la fin du roman soulève toute l'ambiguïté quant à ces deux personnages au point que le lecteur peut les envisager comme ne faisant qu'un. Le seul thème que l'on peut avancer avec quelque certitude peut alors se formuler ainsi : l'homme aimant-aimé, le « je » (se) meurt de l'île-lagune. Les années qui séparent la création du *Silence des autres* et de *La Part de l'eau* donnent lieu à ce développement textuel que l'étape essentielle des funérailles de Tonio enrichit de significations nouvelles. L'officiant est « le chef de chantier » qui « dirige les opérations ». L'assistance est évoquée avec précision : « Jeanne et Robert était derrière lui. Même le patron de l'hôtel, avec les ouvriers du chantier, au milieu des autres habitants du village rassemblés [...] » (p. 149). La célébration funéraire fait sortir de leurs maisons les résidants du village déserté. La description du rituel suit immédiatement l'évocation de ses acteurs : au milieu de porteurs de torches, la dépouille mortelle gît sur une barque mortuaire. Le terme « torches » ne permet pas de savoir s'il s'agit de lampes électriques ou de flambeaux ; le texte cultive l'ambiguïté. Il faut mettre en relation cette scène, — mot qu'il faut entendre à la fois dans sa dimension dramaturgique et narratologique —, avec les scènes de retraites aux flambeaux sur l'étang étudiées ci-dessous. La barque est de couleur noire, couleur de la protection dans le monde hindou. De plus, le feu y est symbole de la vie, tandis que l'eau stagnante de la lagune y est symbole de mort. Or, il semble que l'eau des marais engloutit la barque : « Je suivis du regard la traînée lumineuse des torches au centre de la lagune. Puis brutalement tout s'éteignit. » (p. 150). La vue, sens de la perception indirecte, la métonymie des lumières qui se substituent à la barque, ainsi que le pronom indéfini « tout », signalent simultanément la distanciation par rapport à la scène et la pudeur du narrateur-personnage. Le rituel emprunte à la symbolique hindoue, sans être pour autant identifiable à un rituel hindou, ni chrétien, ni islamique. L'émotion passée sous silence donne libre cours à la solennité de la scène. Ainsi le corps contaminé est-il livré à l'espace contaminant. Alain Rey rappelle que les croyances populaires tenaient « les émanations provenant des marécages [...] pour responsables des accès périodiques de fièvre dont souffraient les habitants ». De plus, *paludisme* vient du latin *palus*,

paludis, « marais, étang ». Le lien entre l'espace et la maladie s'inscrit dans l'histoire de la langue, et à travers elle, dans l'inconscient collectif.

Dans les fictions suivantes, l'événement qui célèbre le mort obéit également à une convention et tend à s'imposer au narrateur par son aspect collectif. La mort apparaît sous les formes d'une cérémonie dont les rituels sont tantôt passés sous silence (*SV*, *M*, *QJL*), tantôt dilués dans la trame diégétique (*BDV*). *Le Bleu des vitraux* se réfère de façon précise aux principales étapes du rituel, de la cérémonie funèbre telle qu'elle est pratiquée dans la religion catholique. En témoignent le prêtre qui l'officie ainsi que le déroulement du rite : la mise en bière et l'exposition de la dépouille (p. 9-10), le chargement du cercueil (p. 13), l'oraison à l'église (p. 31-32), le cortège jusqu'au cimetière (p. 128), et enfin l'enterrement (p. 167 et sqq.) avec la couronne mortuaire (p. 171). Le récit du passé est scandé par les étapes de ce rituel funéraire. L'austérité du cérémonial met en relief la joie de vivre de la défunte. A la cérémonie, il faut ajouter le tri des affaires de la mère dans son dernier domicile, rue des Feuillantines. *Mademoiselle* se passe avant que ne commence la messe commémorative. Le lecteur ne l'apprend qu'à la fin (Deuxième volet, p. 95). Les rites funéraires apparaissent quand le déni de la mort de la figure maternelle prend fin. Si le lit de mort de Simon est évoqué à l'occasion d'une photographie ornant l'exposition (p. 71) ou encore sa tenue vestimentaire lorsque son infarctus l'a emporté (p. 45), les rites ne sont pas évoqués dans *Quelques Jours à Lyon*. L'exposition apparaît tout d'abord comme un événement culturel commémoratif, qui obéit au principe de « présenter en expliquant »⁷¹ : son principe didactique suppose le souci de la transmission. Cependant, cette acception a très tôt cohabité avec le sens religieux de l'exposition du Saint-Sacrement, puis d'une dépouille mortelle, et avec « la valeur concrète », fort édifiante pour notre étude, de « l'abandon d'un enfant ». Le verbe « exposer (un enfant) » présente ce sens dès le XIV^{ème} siècle avec cette précision circonstancielle « dans un lieu écarté ou désert ». Des trois commémorations, l'exposition dédiée au père est un événement laïque, mais qui n'est peut-être pas pour autant

⁷¹ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue*, 2000, Paris, Le Robert, volume 1, p. 1373.

dépourvu de sacré. Comme pour des obsèques, son annonce paraît dans la presse (p. 21-23). Le vernissage répète la veillée funèbre qui a eu lieu dix ans plus tôt (p. 24). Quant au carton d'invitation, il n'enlève rien au caractère sacré, *sacer* « impur » du père idéalisé : Romain ne cesse de remettre à plus tard sa visite. Celle-ci n'est réalisée qu'au chapitre 4, page 70. Plutôt que de se rendre auprès de la dépouille mortelle de son père, Romain visite grâce à l'exposition la vie de son père. Elle répète également la cérémonie funèbre, dans la mesure où elle doit donner lieu pour le fils de l'écrivain à la remise du tapuscrit de la biographie, *Sur les traces de Simon Rivière*, qu'il a réalisée avec sa femme Hélène. Cette biographie est un deuxième « caveau », selon Romain, dont le lecteur connaît l'opinion grâce à la focalisation interne et au discours indirect libre adopté par le narrateur (p. 44). Ce livre qui doit être publié à l'occasion de l'anniversaire de la mort de celui qui en est l'objet doit signer parallèlement la deuxième naissance de Romain en tant qu'écrivain. En détruisant le tapuscrit, Romain refuse ce *born again*. Le roman de Jean Lods semble alors remplir la fonction de reproduire la possibilité de la mort intime du parent et la fin de l'intersubjectivité construite par le fils, réelle ou imaginaire, avec celui-ci, et ceci en réaffirmant justement la mort intime et l'intersubjectivité. Il expose la mort pour célébrer la vie, celle du ou de la défunt(e), comme celle du fils.

Le roman interroge la frontière entre la vie et la mort, explore le problème de la frontière qui ne se pose qu'au vivant. Dans les romans de Jean Lods, les personnages principaux traversent un moment de leur existence dans lequel la continuité de leur vie est remise en cause. La disparition d'un parent ou une séparation en est l'origine. Le sujet ressent une rupture dans ce qu'il considèrerait jusque là comme sa vie dans sa continuité. Au terme « continuité », Vladimir Jankélévitch préfère celui de « continuation ». Rappelons cette définition qu'il propose à la fin de son essai, *La Mort* :

« La continuation est un mystère entre deux miracles de signes opposés qui, encadrant l'intervalle, mettent en lumière sa quoddité : l'efficacité du miracle dévoile l'effectivité du mystère. » (p. 456).

La « continuation » ou la vie, ici, est définie comme un « mystère » encadré par la naissance et la mort, limites désignées comme des « miracles », c'est-à-dire comme des « faits extraordinaires », l'adjectif apparaissant au sens littéral du terme. Vladimir Jankélévitch réaffirme ainsi la nécessité des limites que sont la naissance et la mort pour que se réalise la vie dans sa plénitude. Dès l'antiquité, le terme *mystère* a distingué un sens religieux et un sens laïque. Il a tout d'abord renvoyé à des « cérémonies en l'honneur d'une divinité accessible aux seuls initiés ». Ce sens est à l'origine de l'acception courante, hors de tout contexte religieux, « chose tenue cachée, secrète », ou encore « chose obscure, réservée à des initiés »⁷². Il semble que la mort du père ou de la mère, des géniteurs, joue un rôle dans ce miracle qu'est la finitude de l'être, ainsi que de la quoddité de la continuation. Au miracle que constitue la naissance de l'enfant dans la vie des parents s'oppose celui de la mort des deux parents dans la vie de l'enfant. Dans quelle mesure la naissance dans la vie de ce dernier n'atténuera-t-elle pas la douleur de cette double perte ? Cette interrogation est essentielle à la réflexion sur la génération, en tant que « fait d'engendrer ». La continuation peut être aussi synonyme de « filiation », de « transmission ». Dans ce cas, les deux miracles deviennent les deux termes de la relation, à savoir le géniteur et l'enfant, tandis que l'intersubjectivité serait le mystère. Le géniteur est un miracle dans la vie de l'enfant, et inversement, chacun affirmant pour l'autre le mystère — dans ce qu'il a de secret et de réservé — de la filiation. Que se passe-t-il alors quand l'un des deux disparaît ? Telle est l'une des questions qui survient au moment de la commémoration du défunt. La cérémonie comme l'hommage ont la particularité commune de constituer à la fois l'ultime étape de la mise en scène du miracle qu'est la fin d'un être et le point de départ de la mise en scène de l'être. Peut-on décider si la cérémonie est le point de départ ou l'aboutissement du récit ? Pour le savoir, il faut observer l'appréhension qu'a le narrateur de la cérémonie. *Le Bleu des vitraux* s'ouvre sur le refus de voir le cadavre de la mère. Manifeste-t-il le refus de la mort de la mère ? Le « tri » que fait Yann des affaires de sa mère dans son dernier domicile tend à nuancer un tel point de vue. Il semble plutôt vouloir effacer autant de traces que

⁷² Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue*, 2000, Paris, Le Robert, volume 2, p. 2332.

possible de la vie de sa mère en métropole. Les dernières années de sa vie, les moments qui ont immédiatement précédé sa mort et sa mort elle-même, en font partie. La métropole représentait la *terra incognita* de l'origine maternelle et a offert un refuge à Anne-Sylvie lorsqu'elle a quitté René Toulec. Avec la mort d'Anne-Sylvie, elle devient un espace emblématique de la séparation. La convocation du passé réunionnais, dès le chapitre initial du roman, oppose à cet irrémédiable un retour à soi-même ainsi que des retrouvailles avec une réalité de la mère placée sous le signe du partage et de la complicité. Le retour au passé semble le fait d'une fuite, en raison de la reprise en anaphore de la formule introductrice que nous soulignons : « Alors, seul, divinement seul, je pouvais enfin regarder l'île naître de la mer dans son collier d'écume. » (p. 22). Ce retour à soi-même est brutalement interrompu par les inflexions du prêtre prononçant l'oraison funèbre, page 31. Le présent de la cérémonie et de l'énonciation fait alors irruption tant dans le passé convoqué que l'on observe, à l'instar du narrateur, en regard du présent marqué par la mort, que dans l'énonciation dont il fait l'objet. Le présent de la cérémonie collective se distingue du retour au passé empreint d'une solitude sereine. Le contraste est encore manifesté par la conjonction de coordination qui exprime l'opposition, « mais » (p. 31 et 32), par le déictique indice de lieu « là-bas » (p. 31), ainsi que par le jeu opéré avec le plus-que-parfait qui signale l'antériorité du procès, et l'imparfait qui prend la valeur du passé proche. Ces deux premières irruptions du présent cérémoniel scandent la narration de la rencontre de ses parents imaginée par Yann. Cette rencontre précède sa conception, considérée par les hindous comme le début de la vie⁷³. Comme pour contrebalancer le rite mortuaire du village d'Anjou, Yann s'efforce de reconstituer les couleurs du théâtre réunionnais des années 1950 qui a abrité les amours de ses parents. Un doute, et le présent de la mort se rappelle : « Etait-ce ainsi que cela s'était passé ? Tandis que le prêtre, revenu à la célébration de sa messe, élevait le ciboire au-dessus de lui, [...] » (p. 53). L'officiant joue son rôle d'accompagnateur : comme Yann, il va et vient, de la commémoration de la défunte aux contingences du rite. Mais pour Yann, le passé tend à triompher sur la mort, lorsque « la

⁷³ Yolande Govindama, *Le Corps dans le rituel, ethnopsychanalyse du monde hindou réunionnais*, Issy-Les-Moulineaux, ESF éditeur, 2000, p. 54.

vision » plutôt que « l'image » d'Anne-Sylvie « blanche et nue sur le lit aux draps rejetés, flottait sans s'effacer au-dessus des fleurs et des couronnes mortuaires entourant son cercueil » (p. 81). Le corps volette à l'instar d'une âme. Triomphe de la vie et du passé que la fin de l'office religieux avec le « rire déchaîné » de la jeune mère (p. 119). Anne-Sylvie illustre le fait que seule la vie peut mourir, contrairement à la famille Toulec dont la vie est qualifiée de « monument funéraire » (p. 120). On reconnaît une idée phare de la pensée de la mort du philosophe d'origine russe, cité ci-dessus, prégnante dans de nombreuses œuvres postérieures à la *shoah*, dont *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras offre un remarquable exemple. Le rire, emblème par excellence de la joie de vivre, habite les lieux et rend un instant la sensation de la présence maternelle. Il rend possible le lien qui s'établit entre le passé et le présent, il tend un pont invisible : Yann se met subitement à chercher dans la théorie qui suit le cercueil l'amant de sa mère (p. 128-129). Ce pont est l'amant que le fils ne peut qu'imaginer (sur-)vivant, comme lui : « [...] celui qui, apparu on ne sait comment à cette époque, ne relâchait plus le poids de sa présence invisible. » (p. 129). Les dernières irruptions du présent sont consacrées à l'évocation de cet amant mystérieux, qui serait à l'origine de toutes les douleurs familiales. La « pelleté de terre rituelle sur le cercueil » (p. 167) fait place à la ballade de Goethe qui sert de contrepoint au récit du suicide du père. En enterrant sa mère, Yann enterre son enfance mais aussi son « être-le-fils-de » par l'anamnèse de la mort de son père. La ballade comme une prière. La mort de la mère rappelant la mort du père antérieure : Yann « nourrit ses ancêtres » comme le veut la tradition hindoue⁷⁴. Nous revenons, dans le dernier volet de notre étude, sur le suicide du père et sur ce qu'il met en œuvre relativement à la fonction père. La réalité de la cérémonie mortuaire est rappelée par la couronne (p. 171). Pour la deuxième fois, Yann se soucie du regard de l'assistance sur lui et lui suppose une interprétation de ses actes : « Oui, pour les gens d'ici, ignorant sans doute l'essentiel des événements passés, cette couronne immense pouvait marquer la repentance d'un fils [...] » (*ibidem*). Le terme « repentance » est emprunté à la religion chrétienne et formule l'hypothèse d'un sentiment de

⁷⁴ Yolande Govindama, *Le Corps dans le rituel, ethnopsychanalyse du monde hindou réunionnais*, Issy-Les-Moulineaux, ESF éditeur, 2000, p. 53.

culpabilité du fils, d'un regret, que Yann s'empresse de démentir en reposant le décalage entre le passé de sa mère et l'image qu'en a eue l'assistance, ainsi que celui qui l'oppose à ses proches. Paradoxalement, la couronne scelle leur complicité dans la destruction du père. Ni regret, ni nostalgie. L'harmonie règne entre l'âme de la mère et le fils, du moins le narrateur-personnage se plaît-il à l'affirmer. Cette osmose mère-fils renvoie à celle évoquée dans les dernières lignes de *Mademoiselle* : « Oh oui, mère, je prierai pour le repos de ton âme. Lui seul peut m'apporter le repos de la mienne ! » (p. 97). Elle est placée sous le signe du « don-contre don » caractéristique notamment des rites hindous, de même que le rite malgache du retournement des mots, pratiqué une fois par an pour célébrer et apaiser les ancêtres disparus. Enfin, il demeure cette question qui hante Yann, propre à dérouter une lecture européoctriste : « Eric et Sylvain auraient-ils montré le même refus de vivre, une fois leur mère partie ? » (p. 169). Eric et Sylvain sont les deux fils que Yann a eus avec sa femme, Muriel. Comment honorerait-ils leur mère ?, peut-on paraphraser. Le futur dans le passé parachève la représentation du cycle générationnel qui sous-tend cette question. On sait grâce à Yolande Govindama que dans la tradition hindoue « [...] seule une descendance mâle permet[tant] d'assurer le relais sacrificiel et le culte filial vis-à-vis des *pitṛ*'⁷⁵ » (p. 54). En revanche, *Mademoiselle* s'achève sur le bonheur d'Eric d'avoir réussi à rompre avec ses fils « le cycle infernal de la pitié » (p. 96). Le roman correspond à une nouvelle étape dans l'évolution du sujet lodsien : avec la fin du « cycle de la pitié » survient la fin d'une forme de matriarcat.

Dans la mesure où cette fin de la fin donne ou redonne l'occasion d'un dernier appel sans réponse, le roman lodsien réaffirme l'*avoir-vécu* en même temps que la mort. Il explore là encore le non-être. Même si les « didascalies internes » de *Mademoiselle* manifestent une réponse de la mère à l'appel du fils, elles restent le fait d'une « âme errante ». Alain Daniélou comme Prosper Eve⁷⁶ s'accordent à dire que l'âme errante est un esprit malfaisant, une âme de « gens morts de mort

⁷⁵ Traduction des termes « ancêtres » ou « Pères », dans *Le Corps dans le rituel, ethnopsychanalyse du monde hindou réunionnais*, Yolande Govindama, Issy-Les-Moulineaux, ESF éditeur, 2000, p. 54.

⁷⁶ *Ibidem*.

violente »⁷⁷. L'interruption du récit par l'irruption du présent de la cérémonie ou de l'hommage introduit une rupture dans la continuité de la parole narrative. Les deux événements, la cérémonie funèbre et l'exposition, représentent le principe de réalité, de réel, sans pour autant que l'œuvre se plie *in extenso* à un principe de déréalisation. Reprenons la définition que Lacan propose de la notion de *réel*, « domaine de ce qui subsiste hors de la symbolisation », acception citée par Jean-Claude Maleval dans son essai *La Forclusion du Nom-du-Père, Le concept et sa clinique*⁷⁸. L'événement commémorant la mort du proche réintroduit *le réel* dans le récit qui semble rendre possible cette immixtion dans la mesure où il en donne un certain nombre de compensations. Si la cérémonie fait violence au narrateur, elle reproduit en cela la violence de l'événement de la mort subite (Simon Rivière et Mademoiselle Feuguet sont morts tous deux d'un infarctus). Qu'il soit le fait de l'officiant ou du narrateur, le récit commémoratif peut-il alors être envisagé comme une décompensation ? Il oppose le réel du présent inaccompli au souvenir de l'accompli et instaure une dialectique entre l'accompli et l'inaccompli. L'accompli de *l'avoir-vécu* et l'inaccompli de l'expérience en cours relèvent du temps relatif. Leur mise en scène romanesque emprunte à l'énonciation du souvenir et participe à l'émergence du temps absolu de la création, de la conception.

La fête connaît deux prolongements sur l'étang, l'une dans *La Morte saison*, l'autre dans *Quelques jours à Lyon*. Dans le premier, le feu d'artifice donné au-dessus de l'étang clôture majestueusement la célébration du mariage de Eléonore et de Patrice (II, 14, p. 201-202)⁷⁹. Les principes contraires que représentent l'eau et le feu s'harmonisent comme pour augurer de la nouvelle union. Le rêveur de Lyon se plaît à mettre en scène, dans le chapitre 5 relatant le retour de Simon *post mortem*⁸⁰, les tableaux joués par les trois sœurs, filles des maîtres-hôtes (p. 107-108), lors du « cortège aux flambeaux ». Les trois vierges illustrent chacune l'un des épisodes de l'histoire de l'île. Ainsi Sonia est-elle déguisée en Albius, l'esclave qui découvrit la fécondation de

⁷⁷ Alain Daniélou, *Mythes et dieux de l'Inde, le polythéisme hindou*, Paris, Flammarion, 1994, p. 471.

⁷⁸ Jean-Claude Maleval, *La Forclusion du Nom-du-Père, Le concept et sa clinique*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 35.

⁷⁹ Cf. notre étude, Première partie, chapitre 1, p. 92-95.

⁸⁰ Cf. notre étude, Première partie, chapitre 1, p. 80-89.

la vanille. La virginité sur l'eau, le prénom Albius de l'adjectif latin *albus*, « blanc » ainsi que la fleur de couleur blanche du vanillier sont autant d'éléments qui constituent une isotopie de la pureté. Faut-il envisager, dans *La Morte saison* et *Le Bleu des vitraux*, le suicide par noyade comme le pendant négatif du cortège ? Il semble qu'il n'en soit rien, dans la mesure où la noyade rêvée d'Eléonore, au caractère ophélien⁸¹, ne peut prendre le même sens que le suicide du père dans la mare de Hell-Bourg. Le personnage de René combine les motifs de l'époux abandonné, du lit veuf et de la figure fondatrice qui se donne la mort. Le mariage qu'il a contracté n'était pas à la hauteur de sa « caste » : l'héritier de la plus grande famille de l'île s'unit à une institutrice métropolitaine. En trahissant son rang, il commet une faute que sa mère, la Veuve Noire, ne lui pardonnera pas. On sait que toute la culture hindoue repose sur le schème du don et du contre-don. Ainsi le suicide de René doit-il être envisagé dans toute sa complexité : acte désespéré, il est aussi un acte libérateur tant pour celui qui l'exécute que pour son fils. Cet autosacrifice intervient après le retrait du père et du fils dans la propriété de villégiature, située à Hell-Bourg. Ils y vivent seuls avec la nounou créole durant des semaines. Dans un premier temps, ce sont deux fils qui s'y font face : le fils de René Toulec, Yann, y séjourne avec le fils de la Douairière Noire. Très vite, le père retrouve sa place, mais comme s'il était aux yeux de son fils un avatar de soi-même. La séquence 15 convoque en contrepoint une traduction inédite, réalisée par l'auteur, des strophes de la ballade de Goethe « Le Roi des Aulnes ». Sa citation opère comme une prière. La tentation est grande d'enrichir la lecture de la fin du récit d'une allusion au motif que la tradition hindoue nomme la « retraite dans la forêt » du père et du fils. Le traitement de la mort du père ainsi que la relation entre les personnages offrent en effet des résonances troublantes à cette étape dite en sanskrit du *vānaprastha*. Yolande Govindama explique que « l'homme se retire progressivement de son rôle de sacrificiant pour passer le relais à son fils » (p. 53). Nous réservons à des travaux ultérieurs l'étude de la figure paternelle dans les fictions lodsiennes, comme recouvrant ou cédant la fonction du sacrificiant.

⁸¹ Cf. ci-dessous Première partie, chapitre 2, p.121-122 et chapitre 3, p. 178, 186, 206-207.

B. Les Fantaisies appelées par les « conflits du quotidien »

L'inconscient que prête l'auteur à ses personnages s'avère extrêmement violent dans cinq fantaisies qui mettent en scène la mort brutale de proches. Trois d'entre elles prennent pour objet la mort de la figure féminine aimée : Eléonore, dans *La Morte saison* et Hélène dans *Quelques jours à Lyon*. Ces personnages féminins ont en commun d'être les filles légitimes de grands propriétaires. Elles sont ce que le personnage n'est pas, inspirent la reconnaissance immédiate et naturelle de ce qu'elles sont. C'est encore *La Morte saison* qui donne à lire les deux autres fantaisies. Elles s'intéressent cette fois à l'assassinat d'un rival : le Père, opposant de Martin dans sa quête de légitimation de l'amour maternel de Madame Villette, et Patrice, adversaire du narrateur-personnage dans le cœur d'Eléonore. Bien qu'elles empruntent des éléments qui appartiennent à la *réalité*, chacune de ces fantaisies relate ce qui n'est pas, n'a eu et n'aura jamais lieu. Dans l'histoire de la *libido* du personnage et de son *être-à-l'amour*, elles dénoncent un désir à jamais insatisfait et proposent une réponse à ce désir. Tandis que le récit permet au lecteur de reconstituer l'émergence et l'évolution de ce désir, la *fantasy* se concentre sur le dénouement du *scénario* dont elle fait l'économie. Grâce à ces morts imaginées, elle introduit dans le tissu romanesque des fins possibles de l'histoire que le récit infirme. L'écart apparent entre le récit et ces « possibles » de la diégèse livre les indices de cette autre histoire qui relate l'interdit implacable du Désir. Chacune de ces fantaisies illustre comment le sujet investit la culpabilité du Désir et, parallèlement, se fait l'instrument qui justifie le sceau « coupable » apposé à ces inclinations affectives qui prennent l'autre pour objet. Dans l'économie du Désir, elles constituent à la fois la manière et le moyen qui met en scène une fin avant la fin. Dans les fantaisies de la mort d'Eléonore et d'Hélène, l'objet du désir est tué, alors que l'élimination du Père et de Patrice révèle une stratégie fantasmatique du Désir à l'œuvre : il s'agit de supprimer ce qui semble empêcher le personnage d'accéder à la satisfaction. La violence de l'explosion imaginée dénonce, dans la fantaisie-même, l'impossible de cette étape préliminaire. Il en est de même dans les fantaisies de

la noyade d'Eléonore et de l'accident d'Hélène. La disparition de l'objet aimé n'est pas souhaitée par le personnage. En revanche, ces fantaisies répètent et illustrent l'abolition du Désir coupable. En cela, elles prolongent et complètent le récit des événements passés. Le souvenir de *fantasy* (la noyade d'Eléonore et l'assassinat du Père et de Patrice) ainsi que la narration de telles constructions imaginaires sont liés à l'entreprise mémorielle. Affinons cette analyse de l'économie du Désir et de son rôle dans le récit remémoratif, en rappelant cette croyance populaire qu'indique Prosper Eve dans son essai *La Religion populaire à La Réunion*⁸² : « "Saque la pa mor dann zot li, lé mor kom ssa meim, ou d'moun la tié a zot ou bon dié la tié senmé déboulé" (« Ceux qui ne sont pas morts dans leur lit, ou les suicidés, ou les accidentés sont des âmes perdues. ») » (p. 25). Plus loin, l'historien, dont l'analyse est d'autant plus précieuse qu'elle sait s'enrichir de perspectives linguistiques et ethnographiques, explique que l'« on croit fermement à La Réunion, que dans le cas du suicidé, de l'assassiné, de l'accidenté, la mort n'est pas voulue par Dieu. » (p. 37). L'âme errante doit alors être pacifiée. Les morts brutales et non naturelles envisagées dans ces fantaisies reposent implicitement sur le postulat fantasmatique que les femmes aimées et les rivaux sont et deviennent des « âmes perdues » qui hantent le sujet désirant. La fantaisie répare la blessure narcissique causée par le Désir rigoureusement défendu ainsi que le manque suscité et, par ses convocations que rapporte le narrateur, elle pérennise à la fois les « âmes perdues » et l'économie du Désir. Désir et mémoire sont intimement liés. Dans *L'Homme aux rats*⁸³ (p. 48, note 1), Freud précisait à propos des fantaisies morbides des malades de contraintes :

« Ainsi, dans tout conflit de la vie, ils [les malades de contraintes] sont à l'affût de la mort d'une personne qui signifie quelque chose pour eux, le plus souvent une personne aimée, que ce soit l'un des deux parents, un rival ou l'un des objets d'amour entre lesquels oscille leur inclination. ».

C'est pourquoi il importe de replacer chaque fantaisie dans le contexte des « conflits de la vie » qui les a vues naître.

⁸² Prosper Eve, *La Religion populaire à La Réunion*, Ile de La Réunion, Université de La Réunion, 1985.

⁸³ Sigmund Freud, *L'Homme aux rats*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

Dans *La Morte saison*, deux d'entre elles se succèdent et sont le fait de Martin enfant. Elles mettent en scène la mort par une charge d'explosifs du père Brunet placée dans sa chambre (I, 12, p. 80) puis celle de Patrice, son rival auprès d'Eléonore (*ibidem*, p. 81). Les deux assassinats sont méticuleusement prémédités, puisqu'ils supposent l'installation des explosifs. Les lunettes brisées, les morceaux de soutane et la tête de Patrice dans sa raquette de tennis sont autant de trophées. La dernière fantaisie morbide de l'œuvre lodsienne apparaît dans *Quelques Jours à Lyon* où elle est envisagée par le narrateur adulte, Romain Durieux. Elle explore la mort d'Hélène, sa femme, dans un accident de voiture (p. 155-157). Elle est annoncée par une fantaisie relative à la vie d'Hélène et de leur fils à Salazie, tandis que le personnage principal séjourne à Lyon. Ce premier scénario est paisible, il relate le moment que s'aménage la jeune mère pour prendre un bain dans le cirque (p. 138-142).

Le narrateur-personnage de *La Morte saison* rapporte *in medias res* le souvenir d'une *fantasy* qui capte l'attention du lecteur par son caractère ophélien. Chaque matin, le narrateur-personnage voit depuis sa fenêtre le corps d'une noyée qui flotte à la surface de l'étang. La comparaison « comme tous les autres » qui précise le connecteur temporel « ce matin-là » et le déterminant indéfini « une » appliqué au nom « morte » confèrent à la phrase un aspect énigmatique. Est-ce le contenu de la vision qui se répète, ou le personnage qui perçoit une seule vision dont l'une des caractéristiques est de s'être répétée, ou est-ce le fait d'avoir ce type de vision qui se réitère ? Est-ce une morte différente que Martin retire de l'eau chaque jour ? Le narrateur passe de l'objet vu à la localisation de son point de vue qu'il quitte aussitôt. Martin observe en surplomb, depuis sa chambre. Il lui faut descendre jusqu'à la prairie pour rejoindre le corps. Tandis que le monde d'en haut est placé sous le signe de l'éveil, à terre la mort règne. La vision opère un contraste entre la mort et l'évocation quelque peu stéréotypée du « matin du monde » : l'« herbe [...] blanche de rosée, « le soleil » qui orne « la crête des montagnes », « le duvet de brume [...] au-dessus du sol » (I, 1, p. 13). L'évocation du cirque et des sonjes situe la scène à La Réunion. Le jour se levant sur la nature domestiquée du parc est simultanément à l'éveil de la maisonnée : « la vieille bonne » s'affaire

dans la cuisine. L'alliance de la douceur émanant du cadre et de la violence de la mort indiquée de façon lapidaire ressortit à la cruauté enfantine. Le scénario de la *fantasy* s'attarde sur l'aspect ordinaire de cette pêche ophélienne réalisée par le personnage. Chaque geste détaillé semble correspondre à un rituel matinal. Dix minutes avant son petit déjeuner, Martin va chercher sa morte au centre de l'étang pour l'emmener sur le rivage. Lui donner tout d'abord, à partir de ce centre, une deuxième naissance (§ 4). L'« eau empoussiérée de brume » contribue à donner à la scène un caractère impressionniste complété par le tableau dépeint de l'étang comme d'un *locus amoenus*. La lenteur de la progression de Martin produit « une ride molle », alors que les « bambous géants » penchés « au-dessus de l'eau » semblent protéger le cadavre de leurs « lourds panaches fumeux ». Le corps-même de la femme paraît évanescant : « le visage affleurant à peine, voilé par les vapeurs qui s'évanouissaient » vers les cimes des cannes. La « longue chevelure blonde » de la morte comparée à « une plante d'eau » évoque l'iconographie du mythe d'Ophélie. On ne peut manquer d'associer le corps d'Eléonore « voilé de blond par sa chevelure », décrit page 15, à la morte de l'étang. Le détail du poisson enfermé dans le rets des cheveux (§ 5) témoigne à la fois de l'exactitude du souvenir de la fantaisie et d'une certaine jubilation qu'éprouve le personnage enfant dans cette proxémie avec le cadavre. D'un point de vue symbolique, il revêt un aspect érotique : le petit poisson rouge piégé dans la chevelure peut fort bien représenter le désir libidinal captif de l'objet désiré, dont les yeux clos indiqueraient la satisfaction ou l'indifférence (§ 4, « ses paupières fermées »). En cela également, la morte s'apparenterait à la fille de Madame Villette, voire serait une représentation d'Eléonore. Le corps aquatique est extrait de l'eau pour être déposé dans son église verte (« les cierges des bambous géants », I, 1, p. 14). La *fantasy* s'achève par le récit des rites mortuaires auxquels procède l'enfant. Le rite se distingue par son syncrétisme et semble obéir à une tradition primitive : il consiste en un signe de croix en l'air, au-dessus du corps, et en son recouvrement par des branchages (*ibidem*). Le tumulus végétal est ainsi pourvu d'une croix. Ces deux éléments signalent la présence du cadavre. Comme l'indique les verbes actifs à la première personne, le personnage s'applique sans

s'émouvoir. Répétition du rêve ou réitération du rite mortuaire d'autant plus pressante que la mort ne semble pas naturelle : il est impossible de décider. Cependant, dans les deux cas et si l'on identifie la morte à Eléonore, ce songe montre que l'amour caché de Martin demeure dans son esprit une éternelle présente. Le personnage jalouse autant qu'il aime Eléonore. La mort de celle-ci dans cette fantaisie réitérée semble répondre à son désir inconscient de voir disparaître le conflit intérieur qui oppose l'amour éprouvé et le rejet essuyé. D'autre part, elle résout de façon impérieuse le sentiment de culpabilité lié au désir dans la mesure où l'objet du désir est honoré à condition d'être mort. Si, dans les fantaisies lodsiennes, les femmes sont détruites par l'eau, on remarque que les figures masculines sont supprimées par le feu.

Le songe, le fantasme et le jeu ont en commun de substituer leurs « plateaux » aux cadres dans lesquels évoluent dormeurs et joueurs. A cela s'ajoute le fait que leurs récits imposent à la diégèse leurs scénarios imaginaires. Les blessures du rêveur sont cryptées dans le récit onirique. En revanche, dans les jeux, le *game* et le *playing* constituent tous deux un théâtre où se révèlent, en même temps qu'elles sont sublimées, les vanités des joueurs. La médiation de la fictivité admise que suppose le jeu, résorbe les résistances affectives et autorise une transgression des limites que la représentation est susceptible de connaître. Par conséquent, ils enrichissent considérablement la construction des personnages ainsi que la diégèse par leurs divers prolongements. De plus, le principe de répétition est au cœur de leur élaboration. C'est pourquoi il convient de leur accorder une place à part entière dès cette étape augurale de notre étude monographique.

C. Les Foires aux vanités

Sven offre une exploration des ressorts du jeu sans égal dans les récits qui nous intéressent. En effet, le jeu des miniatures ou du petit train, désigné aussi par le narrateur grâce à l'expression « jeu des personnages », fait irruption dans sa diégèse. Ce jeu a la particularité de l'interrompre, de la poursuivre, de la compléter en mettant en scène des événements qui se sont produits dans le passé de certains des joueurs, et cela tour à tour, de façon aléatoire, si bien que

l'on peut l'analyser comme une métalepse au niveau de l'histoire. Comment ce jeu de miniatures participe-t-il de l'histoire ? Comment l'enrichit-il de ses mises en abîme multiples ? Pour l'apprécier, il faut rendre compte de la construction de l'ensemble du roman dans lequel son récit a lieu.

C. 1. *Sven* : la Métalepse au niveau de l'histoire

Comme la plupart des jeux, il s'inscrit dans un temps à part, ici dans le temps de l'attente du fils, Emmanuel. Il *occupe le temps*, mais cette fonction dans l'histoire se double d'une fonction narrative. Se déroulant en plusieurs séances, il constitue un événement majeur de la mise en scène de l'attente des trois personnages masculins, motif fondamental qui traverse tout le roman : le gardien du phare attend dans son île de la mer des Wadden, sa fille, Anne, disparue depuis huit ans (p. 208) ; son pendant, le vieil homme du cirque de Salazie, attend son fils Emmanuel, ornithologue dans l'île des Wadden, qui attend son fils Sven dans la même île nordique. Le cercle infernal de la folie de l'attente. Le roman est composé de vingt-quatre chapitres qui font s'alterner le récit d'Emmanuel à la première personne (nous l'appelons « récit nordique ») et le récit du rêve qu'il fait de la vie de Sven et de son père dans le cirque de l'île de l'océan Indien (« récit réunionnais »). Les deux récits se partagent quinze séquences. Le récit réunionnais semble un récit rêvé par le narrateur-personnage du récit nordique, plutôt qu'un récit de rêve. De plus, il ne peut manquer d'évoquer la vie menée par René et Yann Toulec, à la fin du *Bleu des vitraux*. À sa façon, *Sven* complète et prolonge le roman qui le précède. Le récit du rêve d'Emmanuel, à la troisième personne, est peuplé des visions et des rêves de Sven dans lesquelles apparaît l'ornithologue sous les traits de « l'homme au loden vert ». L'effet spéculaire produit fait de la relation père-fils un miroir à double face.

La voix exaltée du gardien du phare ouvre le roman : il vient d'identifier le navire qui passa au large. Le mouvement de son bras qui donne des jumelles fait apparaître le narrateur, Emmanuel. Ils échangent tous deux le fruit de leurs observations. Le narrateur s'enquiert d'Anne,

la fille de son unique compagnon sur l'île. Le gardien invente la vie de sa fille depuis qu'elle est partie. Emmanuel pense à son père, il l'imagine en train d'attendre son appel téléphonique ou en train de le chercher. Il raconte au fur et à mesure ce qu'il imagine au vieux gardien du phare, auditeur exigeant, de sorte que l'ornithologue constitue un « double narrateur », dans le pur respect de la tradition littéraire, telle que la rappelle Gérard Genette⁸⁴. Ainsi le récit réunionnais que l'on s'apprête à lire a-t-il, du moins pour un temps seulement, dans le récit nordique, un autre personnage pour premier locataire. L'espace de l'île du nord est campé. Dès la première séquence du récit réunionnais apparaît Sven, un enfant d'une nature assez sauvage : il suit à distance « le vieillard » qui, retiré depuis des années dans le cirque de Salazie, effectue une promenade journalière le long de ses ravines. La séquence s'achève avec la fin de la journée : la longueur du chapitre respecte le temps chronologique. Le rêve d'Emmanuel est synchrone avec le présent qu'il vit dans l'île des Wadden : si le soir du songe s'interrompt, celui du présent d'Emmanuel commence. Il quitte le gardien qui doit allumer le phare, pour repêcher la future chambre de Sven. Il gagne le pavillon de plage où il réside et où rien n'a changé depuis le « départ » d'Anne. Emmanuel s'endort, le rêve reprend. A partir de la deuxième séquence du récit réunionnais, le déroulement du rêve d'Emmanuel s'étend sur deux ou trois chapitres, de sorte que la vie rêvée de Sven semble envahir peu à peu la « réalité » d'Emmanuel. Le récit saisit Sven en focalisation interne. Le narrateur dévoile tout d'abord le souvenir qu'a l'enfant du jour de son arrivée. En errant dans la vieille demeure, il découvre que des objets et des meubles ont disparu et ont été remplacés par de piètres avatars. Il observe le « vieillard » qui surveille la propriété. Celui-ci le laisse seul dans la maison pour gagner Salazie, sur sa jument Maya. Il prend soin de charger Sven de se tenir prêt à décrocher le téléphone s'il sonne. De retour, le vieillard, tel un nouveau *Barbe Bleue*, lui interdit de pénétrer dans l'une des chambres. Il ordonne à Sven de faire la vaisselle, l'enfant s'exécute. La tâche finie, « le vieux » l'entraîne dans la même promenade que la veille, jusqu'à la nuit (p. 37-50). Au chapitre suivant, le rêve reprend en plein après-midi : de retour, le

⁸⁴ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1979.

vieil homme d'humeur maussade s'inquiète du « coup de fil ». Après une brève dispute, il n'a de cesse d'intervenir dans les jeux de l'enfant. Sven observe que dans ce rituel, le jeu de la marelle est celui qui est systématiquement arrêté par son hôte. Vient la promenade qui prend bientôt l'aspect d'une inspection. Pour la première fois, Sven éprouve le sentiment d'un danger. La séquence s'achève au bout de la promenade, sur une crête, où les deux randonneurs prennent leur repas (p. 51-59). Le présent de la narration balaie le songe avec la visite inopinée qu'Emmanuel rend au gardien du phare. Aux propos badins relatifs à l'aménagement de la chambre de Sven dont le nom est passé sous silence succèdent les commentaires du gardien au sujet des appels téléphoniques avortés d'Emmanuel qui raccroche à peine a-t-il composé le numéro. Avant de laisser l'ornithologue, il évoque l'arrivée prochaine d'Anne. Si la vision de l'enfant sur le cheval referme la séquence (p. 60-68), elle est immédiatement prolongée par le rêve qui met en scène Sven : il accourt annoncer le coup de téléphone au « vieillard ». Dans l'ignorance de son nom, l'enfant n'a pas su se présenter, on a raccroché. Tout en interrogeant Sven, le tyran lui dicte le texte qu'il devra prononcer lors du prochain appel, mais se garde de lui révéler son nom. La méfiance ne cesse de grandir en Sven. L'irruption du jeu du petit train (p. 72), sorti du grenier, ne fait que la renforcer. La discorde, latente, entre le vieil homme et l'enfant, éclate. De dépit, l'adulte laisse l'enfant seul jusqu'à son retour, en fin de journée, avec Maya. La réconciliation a lieu parce que Sven accepte de se soumettre à la volonté du « vieillard ». Le rêve est brutalement interrompu par la visite du gardien du phare dans le pavillon. L'entretien porte sur la reconstitution de la chambre d'enfant : son mobilier et les jouets. Le gardien ne peut s'empêcher de comparer Sven à sa fille (p. 82). Emmanuel fuit son enfermement dans le passé. Après avoir sorti des livres d'une caisse, il s'isole dans son laboratoire photo. Dans son esprit, Sven lui apparaît comme un miroir de lui-même ce qui confère à l'enfant plus de réalité. La métalepse narrative (p. 82-85) se donne pour clause un vers de Jules Supervielle : « Au mal que je lui fis, vais-je le reconnaître ? ». ⁸⁵ Il semble que la suite du roman s'efforce d'apporter une réponse à

⁸⁵ « Les Amis inconnus », cinquième quintil, vers 25 : la convocation de cette strophe fait écho à l'épigraphe du *Bleu*

cette inquiétude. Le rêve reprend sur l'événement singulier (« un jour », p. 87) que constitue l'appel téléphonique d'Emmanuel, le dernier appel avant que la ligne ne soit définitivement coupée. Faute de pouvoir décliner son identité à l'interlocuteur qui la lui demande, Sven raccroche. Il attend une nouvelle sonnerie jusqu'à ce que le vieillard lui apprenne que le réseau est en panne. Le garçon fuit alors dans ses rêves qui lui donnent à voir pour la première fois une forêt d'ailleurs et un cheval. Pris de remords à l'égard du vieil homme, il lui demande le train électrique. L'unité de cette séquence du récit enchâssé réside dans les étapes de ce jeu. Elles vont scander les chapitres 9 à 12 du roman. Le « vieux » le redescend du grenier avec deux autres boîtes. La maquette du cirque abritant la maison se déploie peu à peu sous les yeux de Sven (p. 93). Grâce à lui, le vieil homme met en scène son passé, lui transmet son histoire. Les figurines s'agitent entre ses doigts jusqu'à ce que le maître du jeu n'en puisse plus. A la séance succède une promenade dans le cirque. De retour à la maison, l'envie prend au vieil homme d'apprendre à Sven à monter Maya. Au chapitre suivant, le rêve d'Emmanuel surprend les deux personnages en plein jeu (p. 105-107). De nouveau, la séance est suivie d'un cours d'équitation. Elle précède cette fois la promenade au bord de la ravine. Le lendemain, Sven ne veut plus jouer (p. 113). La figurine d'Emmanuel l'obsède ; de nouveau, il se replie dans ses rêves qui s'organisent autour de Dune, sa jument imaginaire à la robe isabelle (p. 115-119). Les occupations d'Emmanuel répondent à ses songes. Il se fait livrer des rouleaux de clôture pour l'enclos du cheval de Sven. Il n'ose plus pénétrer dans la future chambre du garçon : « elle appartenait à celui pour qui je l'avais aménagée ». A cette appropriation de l'espace fait écho celle de la Dame en vert qui apparaît dans la vision de Sven (séquence n°5 du récit réunionnais⁸⁶, chapitre 14, p. 127). Dans son refuge de caoutchoucs sous la véranda, Sven rêve qu'il viole l'interdit du vieillard et pénètre dans la chambre interdite. Il commence à s'identifier à Emmanuel. Mais rêver de Dune, à l'écart, le protège. A son retour dans la maison, le père d'Emmanuel lui tend le vieux costume marin de son fils et l'entraîne dans le village de Salazie en ruines pour assister à la messe du dimanche. Ce n'est

des vitraux (cf. p. 14 de cette étude).

⁸⁶ Cf. Annexes, tableau n°6, page XIV.

qu'arrivé à la maison, que le garçon aperçoit la photographie qui marque une page dans le livre de messe et le billet sur papier avion adressé à Muriel. Il imagine Emmanuel et Muriel ensemble et heureux, ses parents probablement, sans qu'il le sache. Le vieil homme perçoit le malaise de Sven sans y prêter plus d'attention. Il lui tend un épi de maïs (p. 148). Si Sven pense sans cesse à la figurine qui représente Emmanuel, ce dernier croit voir Anne partout, dans l'île des Wadden. Le vieux gardien du phare accepte qu'Emmanuel prenne sa place les prochaines nuits, au sommet du phare (p. 149-154). Les jeux n'ont plus cours dans la vie de Sven. Simultanément, le sentiment de menace et de danger grandit en lui. La folie du vieillard qui revit son passé dans le délire parachève l'isolement de l'enfant dans le cirque. Pour la première fois, le personnage éponyme projette de s'enfuir. Il puise sa force dans ses rêves qui constituent autant de répétitions de sa libération à venir grâce à Dune (chapitre 17). La folie croissante du père d'Emmanuel assure l'unité de cette sixième séquence du récit réunionnais (chapitres 17 à 19, p. 155-183). Elle réalise une parfaite symétrie avec le désir d'évasion qui s'empare de Sven et le protège des constructions délirantes. Sous la direction du vieux tyran, Sven joue le rôle d'Emmanuel. A peine l'acte est-il fini que la vie de l'enfant redevient une longue attente. Mais les délires du vieillard se font plus fréquents et montrent une rupture de plus en plus manifeste avec la réalité. Le rêve de « voyage » qui habite l'enfant prend corps grâce à Maya sur laquelle il effectue une première excursion dans le cirque avant de rentrer à la maison. Au retour de Sven, à la fin du chapitre 18, fait écho celui du vieillard par lequel commence le chapitre 19. Il parle seul, à voix haute, dans la chambre interdite. La peur de Sven dans le cirque le guide sur le seuil de la porte de la chambre. L'angoisse nocturne le submerge. Il en appelle alors à des fétiches protecteurs qui ne tardent pas à s'avérer vains contre sa peur du vieillard et celle que lui inspire la vision d'une femme succube qui veut le ramener pour l'immobiliser dans sa chambre. Le refuge se trouve à l'extérieur de la maison : Sven s'enfuit de nouveau sur Maya en pleine nuit pour ne revenir qu'à l'aube. Cette chevauchée nocturne n'est pas sans rappeler celle du père et du fils dans la ballade de Goethe qui est mêlée à la fin du roman *Le Bleu des vitraux*. Et cela d'autant plus que la brève séquence du récit nordique

qui met en suspens le récit du rêve d'Emmanuel donne à lire cette explication relative à sa fatigue qu'il donne au gardien du phare : « — Je vais me reposer. Je suis fourbu comme si j'avais passé la nuit à cheval. » (p. 187). En rêvant, il reste auprès de son fils, malgré la distance géographique qui les sépare. Le gardien attend Anne comme Emmanuel attend Sven. Le narrateur énonce son arrivée prochaine au futur de l'indicatif, mode du réel : cette arrivée apparaît comme une promesse de l'avenir. Alors que Sven fait une entrée triomphale sur la scène de l'île des Wadden, le rêve d'Emmanuel le retrouve blotti dans sa niche sous les caoutchoucs de la véranda. Dans ses rêveries, il répète sa fuite vers l'île de la mer du Nord et l'homme au loden vert. Désormais, le vieillard fait ses inspections-promenades dans la solitude. A la nuit tombée, L'enfant part avec Maya plus loin que la dernière fois. De retour, il s'endort, mais le « grand jour » se lève. Sven pénètre dans la chambre interdite. Son attention est captée par un album photo dans lequel il découvre sa ressemblance avec Emmanuel. Conséquence inéluctable et probablement recherchée de cette intrusion, la fureur du vieillard éclate et donne à Sven la force de partir pour ne plus revenir. Le récit enchâssé s'achève avec sa fuite définitive. En effet, le personnage éponyme arrive, dans les deux derniers chapitres, sur la lande de Mokbaai du récit nordique. Dans la cabine, à côté du « passeur », le gardien du phare hallucine sa fille. Tandis que le rêve du gardien du phare nie la réalité de sa fille disparue, la réalité nie le rêve dans la vie d'Emmanuel : il part dans la lande pour assister à l'arrivée de Sven.

L'avant-dernier chapitre du roman s'achève sur l'accueil rêvé de l'enfant par son père. La frontière entre le rêve et la réalité se délite tout à fait à la fin du roman. L'arrivée de Sven dans l'île de la mer du Nord coïncide avec la mort du gardien du phare qu'Emmanuel va remplacer après le départ de Sven. Les destins respectifs du père et du fils se sont rejoints pour se séparer : la boucle est bouclée pour s'ouvrir presque aussitôt. Le délitement de la frontière entre le rêve et la réalité remet en cause le statut du récit réunionnais. Dans quelle mesure le rêve d'Emmanuel n'est-il pas en fait le récit « cadre », à l'origine de l'isolement de l'ornithologue dans l'archipel des Wadden, de ce qu'il y vit ? Quel est le personnage qui a créé l'autre ? De cultiver cette indécision, le récit reste

ouvert.

C. 2. Le Train miniature

La mise en abîme du jeu du petit train⁸⁷ redouble cette dernière question de la suivante : quelle histoire génère l'autre ? Il traverse les séquences 3 et 4 du récit réunionnais. Chacune de ses cinq étapes ne s'étend pas au-delà de quatre pages. Il rompt momentanément l'ennui des deux derniers résidants du cirque. Le jeu substitue à la monotonie de leur quotidien sa propre continuité. Ses règles ont un aspect rituel. La matérialité de la miniature distingue complètement les constructions imaginaires qu'élaborent le vieil homme et son petit-fils de celles d'Emmanuel et du gardien du phare : ces derniers ne jouent pas, n'inventent pas. Le mot « jeu » revêt dans l'énoncé narratorial trois acceptions : il désigne l'aire de jeu (« Sven est sorti du jeu et a reculé jusqu'au mur », « face au jeu », p. 74 et 93), les règles et le scénario qui le constituent (« [...] ce n'est pas le passé du vieillard que le jeu restitue », p. 106) et l'action de jouer (« ce jeu des personnages », p. 100).

Témoignage / transgression du passé. Comme Sven en a l'intuition, « les instants recréés » dans le jeu « n'ont jamais eu lieu » (p. 106). Cependant la maquette sur laquelle est installé le circuit est une reproduction du cirque de Salazie en miniature. Le vieillard l'étale sous les yeux du garçon en deux phases : le train et les rails tout d'abord (pages 72-75), puis le cirque et les figurines (pages 93-94). La découverte du jeu donne lieu dans un premier temps à un travail de reconnaissance suivi instantanément d'une élaboration mentale transformant le jouet en paysage traversé par un train et par des gens dotés de caractéristiques propres, physiques et morales, ainsi que d'une histoire. La « gare jaune et rouge » (p. 73) devient le théâtre des retrouvailles tant attendues (*jouées* page 94). La reconnaissance procède par comparaison : « la version jouet » de la maison « où il se trouve » est « toute neuve, la peinture n'en est pas écaillée, il n'y manque pas un bardeau aux murs, pas un croisillon aux fenêtres, pas une gouttière au toit. » (p. 93). Les

⁸⁷ Cf. II, 2, p. 406-428, « Le Vertige de l'espace : *Sven* », pour l'analyse de l'espace dans les pages relatives à ce jeu.

propositions et les syntagmes à la forme négative indiquent tout ce qui fait défaut à la vraie maison qui porte les stigmates du temps et du manque d'entretien. Dans son essai *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard qualifie « ces maisons en miniature » d'« objets faux pourvus d'une objectivité psychologique vraie »⁸⁸. Le vieux jouet se transforme en souvenir de l'époque florissante du domaine et donne à voir, en négatif, ce qu'il pourrait être : la miniature commémore le passé et se fait représentation subliminale de ce à quoi aurait pu prétendre le présent. Dans l'écart qui existe entre la vieille demeure et sa réplique réside le drame familial. Cet écart affecte également le cirque. Le grand-père de Sven se réserve la disposition des pièces : « le village loin de la gare, puis la forêt, et enfin la maison, au milieu des arbres » (p. 93). Du plus loin au plus proche des joueurs : l'ordonnance des éléments annonce le trajet à venir, le trajet désiré. Sven relève les différences. La description est méliorative : le lexème « demeure » remplace celui de « maison », plus neutre ; le parc régulièrement entretenu appelle des comparaisons simples de supériorité (« plus d'espace qu'aujourd'hui ») et d'égalité (« aussi vaste qu'une place de village ») qui contrastent avec la forme négative et restrictive employée pour rendre compte de l'envahissement de la végétation (« le couloir où Maya [la jument] n'avance plus maintenant qu'en écartant les branches de la tête et du poitrail »). La « petite pièce d'eau » dotée d'un « jet d'eau » et de « nénuphars » parachève la représentation magnifiée du lieu emblématique du passé. La nature domestiquée et utilisée comme ornement participe à l'opulence du lieu et à l'effet *la vie suivant son cours* : « la route dont les graviers blancs crissent sous les pneus, la longue allée bordée de fleurs, avec son herbe rase et fraîche qu'un tourniquet arrose » (p. 96). L'image d'Epinal échafaude un foyer qui associe la douceur à la protection. Le tourniquet donne lieu à la métaphore de « l'écharpe de gouttes brillantes qui constellent le pare-brise ». L'arrière-plan du tableau est confié à un pinceau impressionniste : « des taches floues et tremblantes sur les dalles de la véranda » sont produites par « un rayon de lumière » qui « traverse les feuilles d'un tamarinier » (p. 97). Telles sont « les images de l'île d'autrefois », du « monde disparu du vieux », page 99. La représentation

⁸⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, chapitre VII, « La Miniature », p. 140.

de l'île jardin d'Eden que manifeste le jeu revisite le mythe du paradis perdu et prend soin de laisser en suspens la question de la culpabilité. Mènent à ce décor lilliputien un train d'un autre âge (« une locomotive à vapeur et des wagons à compartiments séparés dont les portes ouvrent directement sur le quai », p. 73), « une 11CV Citroën, avec un chauffeur en casquette » (p. 95) et « une Peugeot 203 blanche » (p. 112). Les premiers à y prendre vie sont des « voyageurs » placés « sous un auvent au milieu du quai » puis le chef de gare interrogé par un petit garçon (p. 74). Le jeune joueur anime les personnages qui sont les plus proches de ce qu'il est en train de vivre, lui dont « le cœur [...] commence déjà à voyager » (p. 73) et qui, comme eux, attend depuis de longs mois (p. 74). Viennent ensuite les membres de sa famille qu'il n'a jamais connus, à l'exception du vieillard. La première à apparaître est la mère d'Emmanuel. C'est dans ce jeu que naît le mystérieux personnage de « la Dame en vert » qui hante plus tard les rêves de Sven. Elle est ainsi dénommée parce qu'elle porte une robe de cette couleur. Emmanuel la suit immédiatement, d'une façon très différente de celle de l'homme au loden vert qui séjourne dans l'île des Wadden. Ce sont les deux personnages — tous deux, *lieu du manque* — dont le narrateur, mimant l'observation minutieuse de l'enfant, décrit très précisément l'apparence vestimentaire. Une grande attention est accordée aux couleurs : la femme est « brune », sa robe est « verte », ses cheveux « noirs », ses yeux « très clairs, de la couleur des feuilles qui viennent de s'ouvrir » (p. 94), tandis que la moustache d'Emmanuel est « brune », son complet de « couleur coquille d'œuf avec une cravate rouge » assorti de « chaussures à peine plus foncées » (p. 94-95). Ils sont perçus à travers le regard du jeune joueur. Leur élégance désuète n'étonne pas l'enfant : il remarque des figurines ce qui les distingue fortement des autres et qui tend à faire de chacune d'elle la représentation d'un type spécifique. A chaque type, sa place sur la scène familiale. Le « vieillard comme le sien » est déjà un vieillard. Le jeu de rôle est complet avec l'entrée dans le drame d'un petit garçon qui accompagne le vieillard pour accueillir les deux personnages précédents. La voiture qui mène la famille réunie à la maison constitue un espace emblématique de la place octroyée à chacun. Force est de remarquer que Sven doit s'estimer heureux d'en avoir une, aussi

exiguë soit-elle. La sympathie du narrateur va au personnage éponyme, comme le montre l'exclamation en discours indirect libre « il ne faut quand même pas exagérer ! » (p. 96). Le scénario comprend successivement les étapes suivantes : l'accueil à la gare, la traversée du cirque dans la Citroën, l'arrivée au domaine, l'accueil sur le perron des domestiques immédiatement suivis des chiens. Cette euphorie prend fin dès que se manifestent les signes de l'ennui d'Emmanuel et de sa mère dans le cirque : fatigue, voire refuge dans le sommeil, et désœuvrement du jeune homme (p. 100-101), migraines de sa mère (p. 105). Le jeu rejoue le passé et le vieillard, fort de rectifier les imperfections du décor, reproduit son aveuglement tyrannique d'antan. Son avatar entraîne celui du jeune homme à travers la propriété. Quand Sven objecte, après avoir déposé « Emmanuel à l'ombre d'un manguier », « il est fatigué », il « a chaud », le vieux joueur rétorque : « A son âge ! [...] Allez ! On continue ! » (p. 101). Son avatar ne respecte pas davantage l'isolement voulu de sa femme durant ses migraines (p. 105). Autres indices qui préfigurent la crise : les chuchotements vespéraux de la Dame en vert et de son fils. Le jeu reproduit la mise à l'écart du vieillard (p. 102). La crise est passée sous ellipse : elle a déjà eu lieu lorsque la Peugeot 203 franchit le portail avec la Dame en vert pour passer. Le jeu de rôles met ici en scène le « rêve du vieil homme » (p. 106). S'il échoue à « modeler une autre mémoire au vieillard », il contient à la fois la mémoire effective plus ou moins en filigrane et / ou « en négatif », de même qu'il dénonce les attentes satisfaites ou refusées par les circonstances de la vie. Dans la mesure où il explore et résulte à la fois l(d)es diverses hypothèses relatives à une crise-charnière de l'existence du personnage, le jeu implique ici que le vécu est envisagé comme un destin et qu'il revêt ainsi un caractère doublement testimonial. Le témoignage, quand bien même il transgresse et digresse la vérité du passé, se fait legs.

Le Principe de plaisir et le déplaisir. Le jeu sollicite le principe de plaisir, car il répond à un désir et le satisfait réellement et parfaitement sur sa propre et seule scène. Le plaisir qu'il procure est double : il est le fait à la fois de la scène du jeu et de l'acte de jouer. Il ressortit aussi à cette particularité de la miniature que Bachelard résume ainsi : « elle permet de mondifier à petits

risques ». ⁸⁹ Cette *mondification* autorise une appropriation de l'espace du cirque de Salazie qui donne libre cours à un « végétalisme intime », expression que nous empruntons à Bachelard. Revenons sur le jardin d'Eden que fait apparaître le jeu. Sa composition est placée sous le signe de l'osmose des éléments et de celle de la Nature et de l'Homme. Les trois phrases de type négatif et restrictif qui en parachèvent la description (p. 99-100) imposent le cirque d'autrefois comme l'envers de celui d'aujourd'hui, et réciproquement. La luxuriance de la végétation se laisse pénétrer par une lumière liquide qui « pleut à travers les feuillages » (p. 99). Sa transparence appelle cette synesthésie. Ne pouvant céder à l'anarchie, elle se contente de former des « îlots sombres au fond du cirque » (p. 100). Une île dans l'île. L'opacité des bosquets contraste avec la clarté jaune des « champs de maïs ou de cannes » qui s'étendent « sur les plateaux et dans les vallées ». Cette terre réunionnaise imaginée permet de concilier parfaitement l'hospitalité et la préservation d'enclaves sauvages. Le regard progresse selon une verticalité ascendante. En raison des infrastructures peu développées, les limites de l'espace marquées par « la ceinture des montagnes » ne se laissent pas atteindre aisément. Défi de la nature, les villes semblent construites à flanc de montagne dans « un défilé qui perce le massif », tandis qu'une route unique rend possible l'accès à la maison. Aménagé depuis peu comme lieu d'habitation, le cirque se présente à la fois comme une retraite isolée et comme un refuge. La comparaison dont fait l'objet la ravine oppose une terre passée qui se livre avec son eau vive qui « glisse » et « son cours » qui « s'évase », alors qu'elle « s'enfonce [...] dans la saignée d'une gorge vertigineuse et étroite ». L'antithèse est mise en exergue par la ponctuation des deux points. La terre aujourd'hui hostile semble retenir l'eau. En revanche, celle d'alors offre un escalier de « retenues d'eau ». Capté par cette nature accueillante, l'œil accompagne le cours de la ravine et décroît. L'hospitalité du paysage ressortit à l'aisance avec laquelle il se laisse saisir, dominer, posséder par le regard du joueur.

⁸⁹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 151.

La magie du jeu, et le sentiment de puissance voire de toute-puissance qui en est la conséquence immédiate, réside dans l'illusion qui consiste à croire, ici de façon partagée, que l'on prête vie à de l'inanimé. Illusion qui ressortit au « je sais bien, mais quand même... » qu'Octave Mannoni analyse dans son recueil d'articles *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*⁹⁰. Les rituels qui accompagnent l'entrée dans le jeu manifestent le glissement progressif dans l'illusion. Avant de pouvoir jouer, il faut extraire le train de sa « boîte ». Sven « dénoue la ficelle », « soulève le couvercle » (p. 73, 93 et 112). Le geste s'impose chaque fois qu'il lui faut sortir le train, les personnages renfermés quant à eux dans un coffret et les éléments qui composent le cirque miniature. La précision et la récurrence de cette étape initiale du jeu invitent à envisager la boîte, dotée d'une grande charge affective, comme une sorte de jarre de Pandore. Paradoxalement, ce contenant qui annonce l'illusion la dénonce chaque fois que le narrateur fait part de la plongée de la main de l'enfant à l'intérieur de ses rebords. La pièce dans laquelle jouent l'enfant et le vieillard offre par ailleurs un espace que les joueurs aménagent afin de faciliter et de maintenir l'illusion : ainsi un fauteuil devient-il un tunnel (p. 73). Mais il arrive qu'elle soit perçue comme susceptible de menacer également l'illusion fragile : le vieillard ne voyant plus « Emmanuel » regarde « si la figurine n'a pas roulé sous le rocking-chair » (p. 105). Aussitôt que l'illusion est rompue, les « lames du plancher » réapparaissent (p. 73 et 75). La désignation des personnages reflète aussi la disparition de l'illusion ou son travail en cours. Ainsi sont-ils tantôt des « figurines » ou des « petits personnages en plastique », des « corps de plastique », tantôt des hommes, des voyageurs, des employés ou « Emmanuel, la mère d'Emmanuel, ma femme ». Enfin, l'illusion requiert la participation des joueurs, ici de Sven. Pour donner vie à la locomotive (l'électricité étant coupé), l'enfant imite ses sifflements et la mélodie à trois temps de la rotation de ses roues (p. 73). Il doit faire avancer les figurines. Le narrateur n'omet pas de rapporter comment le garçon s'en empare : il « soulève » la Dame en vert « du quai en la prenant par les épaules » avant de poser « le petit personnage » (p. 95) ; au « vieillard en miniature », il fait faire « des cercles autour de l'arbre où sa

⁹⁰ *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Octave Mannoni, Paris, Seuil, 1985.

femme simule le sommeil pour ne pas le voir » (p. 105). C'est encore lui qui « ouvre les portières [de la voiture] et pousse tout le monde à l'intérieur » (p. 95). Le scénario ne se déroulerait pas sans l'intervention du joueur : Sven devient indispensable à sa réalisation.

La jouissance ressortit aussi au fait de pouvoir répéter les scènes favorites du vieillard : l'arrivée au domaine est de ce fait relatée deux fois. Cette répétition approfondit le « je sais bien, mais quand même... » de l'illusion. Ainsi le grand-père de Sven se laisse-t-il gouverner par le plaisir éprouvé. Impérieux, il commande : « Reprends l'arrivée. C'est le moment que je préfère, quand la voiture tourne et remonte l'allée. » (p. 97). Le type injonctif, sa posture « au-dessus de Sven » et l'obéissance zélée du garçon l'imposent comme maître du jeu. Comme sur un plateau de théâtre, les figurines regagnent l'espace correspondant au moment qui précède l'arrivée des hôtes. Le narrateur commente la nouvelle mise en scène de Sven : « En reprenant la scène, il l'améliore. Il précise un détail, ajoute un bruit qui manquait, complète une image. » (p. 97). La perfectibilité de la mise en scène, au regard du narrateur, semble résider dans sa capacité à satisfaire les sens de l'ouïe (« bruit ») et de la vue (« image »). De ces sens de la distance dépend l'effet de réalité. La description qui suit immédiatement le commentaire parfait le récit premier de la scène (p. 94) en recourant à la métaphore de l'écharpe et au tableau impressionniste étudiés ci-dessus. Le détail de la gracilité de la Dame en vert révélée par le jeu du vent dans ses cheveux et sa nuque ainsi découverte clôturera la scène, à la façon des films hollywoodiens des années 1950-1960. Mais au plaisir succède le déplaisir : le vieillard spectateur demande à Sven d'arrêter de jouer aussitôt, tant il est ému. La sortie du jeu coïncide avec l'irruption peu ou prou de la réalité dans le jeu, lorsque celui-ci tend à reproduire trop parfaitement celle-là (p. 74-75), signale par sa perfection le caractère déceptif du présent (p. 97), s'avère impuissant à la changer (« Sven se dit qu'il ne pourra jamais les empêcher de reprendre le train où le vieillard et lui étaient venus les chercher », p. 102), ou lorsque les vérités qu'il met à nu dérangent (p. 107 et 113). L'équilibre entre le plaisir et le déplaisir est à la fois précaire et sans cesse menacé.

Ces moments où les personnages jouent « ensemble » sont les seuls où le vieillard daigne s'adresser à son petit-fils. Il n'est plus un être humain, mais « une voix au-dessus de lui » lorsqu'il lui conseille de façon autoritaire d'avancer davantage le train « pour que les derniers wagons soient à la hauteur du quai » (p. 73). Ses interventions sont pour la plupart jussives : « Tiens l'échelle ! » (p. 92), « Donne-les [les cartons] -moi » (p. 93), « Installe le circuit » (p. 93), « Vas-y ! Joue ! » (p. 94), « Continue ! » (p. 95). Ses questions sont des ordres ou des désapprobations : « Qu'est-ce que tu attends ? » (p. 73, 94) et « Pourquoi fais-tu ça ? » (p. 74), « Non ! C'est moi ! » (p. 93), « Pourquoi t'arrêtes-tu ? » (p. 101). Rares sont les moments où le vieillard s'adresse de façon valorisante à l'enfant. Face aux entretiens factices d'Emmanuel et de sa mère, il attend de Sven une réponse sur ce que le jeu lui donne à voir : « Qu'est-ce qu'ils disent ? » (p. 102). Le jeu de Sven ayant mis en exergue la fatigue d'Emmanuel, le vieillard interprète la gêne du garçon comme de la fatigue et respecte celle-ci dans une certaine mesure (il emmène l'enfant en ballade). Le jeu lui a-t-il ouvert les yeux ? Craint-il pour la première fois de perdre l'affection de l'enfant, sa dernière compagnie ? Le texte ne permet pas de trancher en faveur de l'une ou de l'autre de ces hypothèses. En parfait mauvais joueur, le vieil homme accuse : « Tu triches ! » (p. 74), lorsque Sven prend la liberté de faire une place dans le scénario du jeu à l'attente absurde que tous deux vivent dans le cirque. L'enfant est plus souvent son exécutant que son adversaire de jeu. En témoignent encore une orientation du jeu telle que « Le bassin ! » (p. 100) et la phrase injonctive « On continue ! » (p. 101). Le pronom indéfini « on » implique dans la réalisation du procès non seulement le locuteur, mais aussi Sven et « Emmanuel ». Effectuée par Sven, elle est alors susceptible de donner crédit, dans l'esprit du vieillard, à la rencontre du jeu et de la réalité de la fiction romanesque. Elle donne une certaine réalité à son fantasme des retrouvailles des trois générations masculines.

L'Instrumentalisation du jeu et les joueurs joués. Ainsi le jeu se voit-il instrumentalisé par les joueurs. Sven ne supporte pas l'autorité égoïste du vieillard : « Il se dit qu'il voudrait inventer un jeu qui fasse mal au vieux » (p. 73-74). L'enfant a alors l'idée des voyageurs qui

attendent depuis un mois et de l'attente « depuis plus longtemps encore » du couple que forment un homme et un petit garçon. Il utilise le jeu pour se venger. Et c'est probablement pour se faire pardonner qu'il réclame le jeu par la suite : « J'ai envie de jouer avec le train. Je ferai attention cette fois. », promet-il. Chaque minute passée devient alors la confirmation de son engagement. Par ailleurs, Sven « se sent bizarre quand les miniatures de bois ou de plastique font renaître progressivement les images de l'île d'autrefois » (p. 99). Cette fonction attribuée au jeu suscite un sentiment d'« inquiétante étrangeté ». La familiarité ressortit, comme l'indique le narrateur, à la ressemblance du scénario du jeu avec les histoires « qu'on trouve dans les livres », mais également à la sublimation du cirque de Salazie que reproduit la maquette. La construction causative ou factitive de la phrase suppose que ce sont « les miniatures de bois ou de plastique » qui sont la cause de la résurgence des images. La phrase de départ subit une double modification⁹¹. Proposons la proposition initiale suivante : *les images de l'île d'autrefois renaissent progressivement à cause des miniatures de bois ou de plastique*. Le sujet nominal se place après son verbe qui est alors mis à l'infinitif : *les miniatures de bois ou de plastique font* + [*les images de l'île d'autrefois renaissent progressivement*] ► *les miniatures de bois ou de plastique font* + [*renaître progressivement les images de l'île d'autrefois*]. Les grammairiens précisent que le verbe *faire*, opérateur diathétique, permet d'ajouter à la proposition de départ « un actant initial représentant l'instance qui est cause du reste du procès »⁹². Désignées comme cause, les miniatures se voient attribuer un pouvoir réel, à l'instar d'amulettes, non seulement dans l'espace du jeu, dans l'élaboration de son scénario, mais également dans le travail de la mémoire en cours. De même que son grand-père, Sven ne perçoit plus la projection fantasmatique dont elles font l'objet. Les joueurs sont simultanément spectateurs de leur propre jeu et actants (par procuration pour le vieillard qui avance ses pions grâce à Sven cf. p. 94) dans les scènes créées. Seul le vieillard *est* dans le jeu, comme le montre les pronoms personnels et les déterminants possessifs de la première personne, au début de la séquence 11 : « Et ma femme ?

⁹¹ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, 2002, chapitre VII « Le Groupe verbal », in « Les constructions causatives », p. 229.

⁹² *Ibidem*, page 230.

[...] Je la connais quand même mieux que toi ! » (p. 105). Mais c'est dans cet écart entre la connaissance et la *réalité* que le jeu, aussi instrumentalisé qu'il soit, se joue des joueurs. Sven échoue dans son projet fort ambitieux que le narrateur formule ainsi : « modeler une autre mémoire au vieillard », c'est-à-dire « lui inventer la vie qu'il attendait, qu'il n'a pas cessé d'attendre » (p. 106). Mais est-il si loin d'avoir réussi ? Lorsque le vieillard s'éloigne avec le jeu enfermé dans des boîtes, Sven ne peut s'empêcher de remarquer : « On dirait qu'il range sa vie » (p. 113). Replacée dans le grenier, lieu de la maison qui symbolise l'esprit, la jarre de Pandore qui renferme la miniature cache en son sein la vie vécue et tous ses possibles, passés et présents, non réalisés mais rendus partiellement accessibles grâce au jeu. Par ce traitement du motif de la miniature, cet extrait de *Sven* non seulement précise la manière lodsienne, mais rejoint d'autres partitions littéraires qui se signalent par une « mémoire immémoriale » qui « travaille dans un arrière-monde » et dans lesquelles les « songes, les pensées, les souvenirs ne forment qu'un seul tissu », pour reprendre l'analyse de Bachelard⁹³, dont la subtilité est remarquable. Le jeu présente alors tout à fait cette similitude avec le texte romanesque : il s'efforce de reproduire le vécu et crée l'illusion de réintroduire du vivant dans le révolu ou l'irréel. De là, la reproduction par le jeu permet au lecteur d'envisager cette équivalence : ce qui vaut pour le jeu vaut pour l'écriture elle-même. Ce secret de fabrication, semblable à une règle que se donne Sven, peut alors être appliqué à l'écriture romanesque : « En reprenant la scène, il l'améliore. » (p. 97). La reproduction du passé que s'efforce de réaliser le narrateur lodsien se voit alors placée sous le signe de la correction. Le passé n'est donc pas conçu comme une donnée figée, immuable : la correction induit l'idée de la perfectibilité. Là se situe le paradoxe sur lequel repose l'écriture lodsienne : seul est perfectible, susceptible d'une plus grande ou nouvelle acuité, le regard sur le passé, mais non le passé lui-même. Attirons également l'attention sur le lien ténu qui se tisse entre la création et la répétition, au sens de « reproduction ». Ce lien est aussi rivalité entre la réalité vécue et la reproduction qui en est faite. Il arrive que le joueur-créateur préfère le monde créé, l'univers du jeu au monde réel,

⁹³ *Ibidem* p. 162.

tel Sven : « Il fait beau dehors, mais la lumière est moins brillante que dans l'histoire qui vient de s'interrompre. » (p. 97). La comparaison simple d'infériorité est explicitement décevante. L'écriture, comme le scénario créé du jeu, s'inscrit dans un processus de revanche, de sublimation.

C. 3. La *Fantasy* relative à Emmanuel enfant

Bien que rangées dans le grenier, les figurines du petit train continuent à se jouer de Sven. La comparaison de leur œuvre à « l'activité souterraine des termites creusant leurs galeries au cœur des boiseries » (p. 115) est complétée d'une métaphore mise en relief par le tour présentatif et qui les identifie à des « caries terribles ». La vision commence à s'imposer à l'enfant par un son brutal, celui d'une « porte claquée, lié à un ronflement de voiture qui démarre dans l'allée et quitte le parc ». La scène opère par la suggestion sonore d'un départ précipité ou d'une fuite. La *fantasy* est désignée par le terme « image » qui « s'imprime ». Le verbe pronominal dénonce l'impuissance de Sven à la chasser, son absence de contrôle sur son imagination. Le récit de la brève scène ne s'intéresse qu'aux détails prosaïques (« la salle de bains [sic] », « la fenêtre qui donne sur les mandariniers du verger », « les coups » sur « la porte verrouillée », « la poignée », « le bruit de la voiture ») et laisse au lecteur le soin de comprendre à travers la banalité de la scène domestique le drame qui affecte l'adolescence d'Emmanuel. Les objets sont perçus comme agissant à la place des êtres. C'est la voiture qui « emmène sa mère », et non la mère qui quitte la maison. Les sujets sont agis par les objets. On reconnaît là un trait caractéristique de la perception onirique dont s'est abondamment inspirée la littérature fantastique. Le point de départ de la rêverie, la figurine qui représente le personnage sous les traits d'un « jeune homme élégant à l'allure parfumée », est de nouveau réduit à sa matérialité. Le narrateur prend le temps de préciser que *l'Emmanuel* de la fantaisie est plus jeune que celui de la miniature et que ce dernier « se trouve dans le coffret ». Ainsi rapportée, la *fantasy* manifeste une autonomie tant dans l'imaginaire du sujet qui en devient le *jouet*, que par rapport à la réalité qui entoure le songeur. La figurine recouvre son statut d'objet

quand l'enfant ne contrôle plus l'image, devient à l'instar du jeu (scénario et espace dans lequel il se livre) le théâtre de la construction imaginaire. Le dire de la *fantasy* s'applique ici à relater non seulement son contenu (l'abandon du foyer par la mère d'Emmanuel) mais aussi le glissement sur lequel elle repose. Au scénario dans lequel Emmanuel est l'agent principal, s'ajoute l'autre histoire, celle de la logique irrationnelle de Sven qui attribue la responsabilité de la *fantasy* aux figurines et en appelle à une autre construction imaginaire pour réduire à néant leur pouvoir. Ainsi sont convoquées « les images de la forêt qu'il rêve ». Dans la *fantasy* de Sven, celle-ci a le rêve pour rival. Son énoncé s'achève par une probabilité relative à l'itinéraire emprunté par la voiture qui s'éloigne : elle « doit maintenant avoir passé le tournant de la pente des Frères et descendre vers Salazie » (p. 116). Dans cet emploi, l'auxiliaire modal « devoir » concurrence le verbe *aller* dans l'expression d'un procès à venir. Il nuance le verbe « passer » à l'infinitif passé, dont l'aspect est accompli. On reconnaît là l'un des jeux de prédilection de l'écriture lodsienne : la superposition des temps (*tense*) passé et futur. Les explications que propose plus loin le narrateur aux soliloques du grand-père de Sven s'intéressent à ce « futur dans le passé ». Le vieil homme « parle toujours au futur, comme si Emmanuel était sur le point de s'installer ici et de prendre sa suite » (p. 159). L'image impressive indique en filigrane que le futur de l'indicatif nie l'absence du fils et de l'héritier. Ce terme est à envisager au sens archaïsant de « celui qui prend la relève du père dans la gestion de la famille ». Les considérations sur les affaires domestiques à mener dans le délire du vieil homme sont éloquentes. La focalisation interne et le discours indirect libre adoptés par la voix narrative font part des pensées de Sven qui prolongent les soliloques par une anamnèse au futur de l'indicatif : « Il [Emmanuel] n'a jamais affronté son père, il ne l'affrontera pas cette fois non plus. ». Sven poursuit ainsi, en répondant en son for intérieur à celui à qui son « père », son créateur, n'a jamais répondu, et cela en adoptant à son tour le futur dans le passé de son destinataire.

Les photographies et le missel que découvre Sven lui donnent à connaître une autre expérience de ce « futur dans le passé » : « [...] il a brutalement la sensation que ce livre, ces

photos décolorées par le temps ne correspondent pas pour lui à un passé, mais à un avenir. » (p. 143). Ce *tense* semble signaler l'entrée dans la *fantasy*. Quand le contenu du scénario échappe au sujet qui l'élabore, il relève ici d'un fantasme de maîtrise du temps et des événements. Sven nie l'effluence du passé et suppose ce qui serait à venir comme rigoureusement identique à ce passé-non passé. Là encore des objets appellent une *fantasy*. Celle-ci a pour actant principal Muriel, l'amour d'adolescence que Sven prête à Emmanuel. Une étude relative à la transculturalité à l'œuvre dans l'écriture lodsienne devrait consacrer l'une de ses articulations au rôle conféré à certains objets dans les constructions imaginaires. Une phrase proleptique identifie la *fantasy* à un « film » : il « fixera ces visages, [...] enregistrera le sourire un peu fat du jeune homme qui le regarde ». Ainsi la *fantasy* se définit-elle non seulement comme le scénario, l'énoncé qui la rapporte, mais intègre-t-elle également la scène spectatorielle, l'œil qui la visionne tout en ne cessant de l'élaborer. Ce film est doté de deux qualités particulières : d'une part, il est émis par le sujet qui le contemple ; d'autre part, il se construit à partir d'objets vestiges d'un passé. Cet aspect explique pourquoi nous le qualifions de film mémoriel. Remarquons brièvement la volonté de Sven de « faire le vide » en lui, d'être « têt'vid »⁹⁴. La deuxième partie de notre étude s'attachera notamment à montrer comment cette expression créole, dans ses différentes acceptions, semble hanter l'œuvre lodsienne. C'est une sorte de « *lettre volée* » qui est à l'origine de cette dernière *fantasy* : un billet d'amour destiné à une certaine « Muriel » qui apparaît pour la première fois dans le roman. Les mots écrits par un autre que Sven et destinés à une inconnue ont été soigneusement cachés à l'intérieur du missel, rédigés sur un morceau de papier « plié en quatre ». Ils semblent un défi au temps en raison de la finesse du « papier avion », de la « minuscule écriture raide » et du « pétale de capucine séché ». Le contenu du message est rapporté en italique. Une *lettre volée* qui, à l'instar de l'autre fameuse lettre, impose son histoire / sa présence, avec violence, à celui qui sait la découvrir. C'est ainsi, « têt'vid », que Sven « revoit Muriel » (p. 144) qu'il n'a jamais vue. Son portrait physique qui exhibe le savoir du *voleur* précède l'histoire du « je

⁹⁴ Notre réflexion s'est grandement enrichie grâce à la lecture de plusieurs travaux réunis par Tobie Nathan, sous le titre *L'Enfant ancêtre* ; cf. note de bas de page n°62, p. 87.

t'aime ». Le scénario est linéaire, en trois étapes distinctes, indiquées par des connecteurs temporels et logiques (« Un jour, pendant la messe », « à la sortie, [...] mais » et « puis »). Le récit est dense : la messe, le billet rejeté ; la recherche vaine de la jeune fille à la sortie de l'église ; le retour à la maison. La focalisation, à dominante externe, s'attache surtout aux faits et aux gestes. Le film s'achève comme il a commencé sur les seins de Muriel : « deux très légers renflements viennent tendre les fronces du décolleté droit qui barre la poitrine » (haut de page) et « les deux légers renflements qui tendent les fronces du décolleté droit » (fin du paragraphe). Cette fascination qu'exercent les seins sur Emmanuel relève de l'érotisation troublée de sa sexualité adolescente. Mais le trouble d'Emmanuel est aussi le trouble de Sven qui « se sent de nouveau sali par cette histoire qui ne lui appartient pas » (p. 144-145). En témoigne le sentiment de souillure liée à la *libido* sexuelle, probablement dû à un sentiment de culpabilité. L'illusion produite par le film est totale. Le costume marin, habit du dimanche d'Emmanuel enfant, que le vieil homme lui a ordonné d'endosser, contribue manifestement à cette *contamination*.

C. 4. « Encore/ faire encore comme si/ encore »

Les jeux constituent d'autres scènes qui se répètent, tant dans l'histoire que dans le texte. Le vieil homme du cirque ne supporte pas ceux des petites filles, tels que la marelle, en raison des souvenirs qu'ils appellent. Mais :

« Il y a des jeux qui ne lui font rien : sauter comme Tarzan d'un tamarinier à l'autre, par exemple, ou encore remonter l'allée au galop en brandissant une lance dont on transperce les bambous nains. » (p. 53).

Les jeux de garçons, jeu de rôle ou jeu de guerre, ne le dérangent pas. Martin joue seul, sans témoin.

Les personnages lodsisiens ne sont pas les seuls à s'abandonner au caractère ludique de certaines activités pour l'absence de risque qu'elles supposent ou leur aspect « pour de faux »,

« pour de semblant ». En effet, ces scènes de divertissement sont relatées par un narrateur-personnage qui a l'audace de se trahir dans *Le Bleu des vitraux* :

« Alors, à la verticale de ce monde-jeu, je puis déplacer le pet de poussière de la jeep de mon père couissant le long des fils terreux dont les chemins d'exploitation maillent les champs, [...] » (p. 69).

Le point de vue du narrateur surplombe la maquette du passé, il peut avancer ses figurines comme des pions, à l'instar du petit train dans *Sven* (« version jouet » du village de Salazie, p. 93). Pour le joueur-narrateur, comme pour le joueur-personnage, le jeu est intimement lié à la mémoire et à la « vie vécue ». Les enfants mais également les adultes jouent dans l'univers romanesque de Jean Lods. Parfois l'enfant doit jouer pour l'adulte.

L'espace du jeu connaît l'influence épique, tandis que le temps du jeu, l'enfant recouvre confiance en lui : il triomphe par sa force et surmonte tous les obstacles. Ses jeux de rôle transforment Martin en officier supérieur d'une armée. Le cirque réunionnais de *La Morte saison* lui prête ses armes et sa terre hostile : « Il fallait d'abord passer entre les lances serrées des bambous, puis le sol se faisait bourbeux, piégé de fondrières, tendu de branches mortes qui lacéraient les jambes. » (I, 1, p. 18). Le rythme ternaire à cadence majeure mime les obstacles qui ralentissent la progression des troupes. Adulte, Martin semble revivre l'un de ces jeux sous les fenêtres de Marieka : « Je ramassai par terre une branche morte, et fauchai avec rage quelques tiges de sonjes dont les feuilles tombèrent mollement dans l'eau noire. » (II, 6, p. 158). La nature semble procurer de nouveau une arme. Le geste coupe et les végétaux descendent vers l'eau noire. L'image qui domine ici semble être celle du sacrifice végétal plutôt que celle de la guerre. Le jeu de l'enfant dénonce le sentiment qu'il a d'évoluer dans un monde piégé, donc dangereux. Il lui permet d'expulser de façon cathartique ses angoisses et ses peurs. Les sources d'inspiration de Martin semblent avant tout livresques, probablement le fait de ses lectures assidues des récits de la collection Nelson. La littérature de chevalerie alimente la richesse de l'univers du jeu de l'enfant. La description que Martin fait de lui en chevalier rend compte de l'image de soi considérablement valorisée et probablement compensatoire apportée par l'activité ludique :

« [...] Je montais un cheval noir et ma cuirasse était noire aussi. La visière de mon heaume était baissée. Mon bouclier portait un soleil noir sur fond d'argent. Dès le départ une patrouille de bambous s'opposa à nous, groupés en carré, leurs lances pointées. » (I, 2, p. 20).

Le réalisme de l'invention est rendu grâce aux idiolectes de la chevalerie. La végétation du cirque offre cette fois ses soldats à Martin. La réalité inquiétante de la forêt tropicale avec les bruits divers qu'elle laisse entendre peut orienter la perspective du jeu, comme en témoigne cet autre extrait du roman :

« Quand me parvinrent, répercutés de paroi en paroi, les grondements de détonations montant du fond de la vallée, je compris que les mines que j'avais placées sous les piles du pont de la ravine à l'entrée du cirque venaient de sauter : personne ne pourrait venir me chercher. » (I, 1, p. 18).

La fin de la phrase indique que le jeu, par un enfermement du sujet qu'il favorise dans un hors-temps-hors-espace partagé, peut assumer une fonction protectrice. Si la bataille est évoquée, la *fin'amor* n'est pas oubliée : Martin rend hommage à sa dame, Eléonore, avec un geste qui ressemble à une capitulation : « Je jetai mon sabre à ses pieds. » (p. 24). L'un des principes du jeu est le travestissement, le déguisement, qui passe souvent par le maquillage. Les jeux de Yann ne dérogent pas à cela. L'enfant endosse le costume de l'Indien, figure emblématique de la victime mais également symbole de pugnacité et de bravoure. Il semble que le jeu soit susceptible de s'adapter aux particularités environnementales de Yannou dans *Le Bleu des vitraux*, quand la flore du cirque procure un instrument essentiel au jeu de rôle, comme le maquillage guerrier :

« Il en sort un sable rouge et jaune dont il meule les grains tendres contre sa peau et en fait une pâte qu'il se passe ensuite sur le visage, maquillage de guerre et d'amour qui le met en transe. Il court dans les allées en arborant ce visage d'étamine, poussant des cris d'Indien et brandissant la lance d'un manche à balai qui rebondit vainement sur les troncs des arbres immenses. » (p. 61).

La fleur à l'origine de tant de joies semble être le safran. Ainsi peut-on remarquer que ce roman se distingue de celui qui le précède notamment par le fait que les jeux de l'enfant rencontrent davantage ici le *réel* qui l'entoure. En témoigne le rôle de sauveur de la mère que le jeu permet à l'enfant d'endosser dans son imagination :

« Avec son épée, faite de deux branches clouées en croix, qu'il dégaine sur les marches du perron en surveillant les visiteurs qu'Anne-Sylvie est allée accueillir à leur descente de voiture, [...] » (p. 65).

Le jeu s'accommode de ce qui se passe dans l'environnement immédiat au moment où il se livre. Il n'est pas coupé, en marge. L'emprunt à l'environnement proche se retrouve dans une scène qui semble emblématique de l'univers lodsien. Dans *Le Bleu des vitraux*, le narrateur se met en scène enfant, devant la coiffeuse de sa mère. La mise en scène est dénoncée ostentatoirement par l'emploi du futur simple. Yannou se pare des cosmétiques d'Anne-Sylvie, qui deviennent autant de fétiches maternels :

« Je penserai au miroir vers lequel je me penche, debout sur le tabouret à côté du lavabo, au bâton de rouge dont je m'enduis les lèvres pour leur donner cette couleur de goyavier qu'ont celles de ma mère. [...] Et je m'avance pour rejoindre cette bouche symétrique qui s'approche de la mienne jusqu'à ce que la froideur du verre interrompe l'illusion. » (p. 57).

Les motivations invoquées sont le désir de ressembler à cette mère adorée et celui de lui démontrer cet amour. Yann étant seul sans sa mère à ses côtés, on ne peut identifier cette scène au stade du miroir lacanien, à moins de considérer qu'il est ici très librement exploré. Il importe d'analyser l'effet spéculaire dans cette scène d'autoscopie qui met en œuvre un miroir. Yann s'efforce de prendre l'apparence de sa mère et surveille dans le miroir le respect progressif de la ressemblance. A l'instar de Narcisse qui pense embrasser l'aimée, il veut embrasser l'image de sa mère sur le miroir : comme l'eau, le verre rompt le charme. La mise en scène du narrateur de l'adulte retient du passé l'expérience de l'illusion décevante, des apparences trompeuses. Cependant cette expérience mérite qu'on l'observe de plus près. Yann adulte relate là un *trauma*. Cette scène de narcissisme primaire, parce qu'il n'est pas dépassé, contient une autre scène. Yannou recourt à des « outils » pour parvenir à produire l'illusion d'être l'objet de son amour. Dans son jeu, il faut faire comme un autre pour devenir cet autre, et non faire semblant de ressembler à quelqu'un grâce à des artifices perçus comme tels, au lieu de les tenir pour des attributs de l'autre. Yannou ne fait pas « comme si », il ne parvient pas à être.

Le thème de l'illusion est récurrent dans les scènes de jeu. Les jeux de rôle le montrent. Le thème connaît un surenchérissement par celui qui consiste à se croire cheval. Sven rêve de la jument Dune. Dans la mesure où rien n'interdit de croire que Sven est le produit de l'imagination d'Emmanuel, Maya, la jument du vieillard de Salazie, est peut-être également un cheval factice.

Par son apparition seconde, Dune est l'avatar de Maya. Alors que le nom propre, « Dune », est emprunté à l'environnement du personnage, Maya est, dans le panthéon hindou, la divinité de l'illusion⁹⁵. Le lecteur attentif de l'œuvre n'est pas surpris lorsque, dans *Quelques jours à Lyon*, Romain enfant s'imagine être un cheval :

« Il ne répondait pas, mais il ne s'était pas trompé, il était bien un cheval. Il voyait le monde à travers les yeux d'un cheval. Il n'avait pas de cavalier, il galopait à travers des prairies en sautant successivement les barrières. » (p. 33).

Les enfants de l'œuvre se font écho les uns des autres. Le cheval rêvé est une représentation de la liberté, de l'accès à l'autonomie libre. A travers l'image du cheval, la reine de l'illusion est porteuse de l'affranchissement désiré. L'apparition récurrente de l'animal dans l'univers des jeux et dans celui de leurs rêves permet de penser les personnages de garçons dans l'œuvre lodsienne comme une seule entité, explorée progressivement et qui traverse l'œuvre. On ne peut qu'être sensible à la dénonciation *vaine*, parce qu'inutile, du faire-semblant dans le dit du jeu, — dit du jeu qui reflète le dire romanesque *vain*, car énoncé par un sujet se dénonçant vaniteusement « à la verticale de ce monde-jeu ». Ce réseau de vanités connaît un prolongement dans la répétition des scènes de repas.

D. L'écriture d'un présent immémorial

L'écriture lodsienne se plaît à recourir fréquemment à la comparaison simple d'égalité construite avec la conjonction *comme*, suivie d'adverbes de temps qui réfèrent à la temporalité du passé. Le comparant *comme* + *adverbe* (temporalité du passé) reprend le procès du comparé qu'il passe sous ellipse (temporalité du présent). Le présent redouble en expliquant le passé, il permet de rendre compte de celui-ci en faisant apparemment l'économie de son récit. La comparaison indique une inscription particulière des mêmes procès dans le temps : aujourd'hui comme hier, hier comme aujourd'hui, le présent immuable. On compte plus d'une centaine d'occurrences de

⁹⁵ Cf. les très belles pages d'Alain Daniélou, *Mythes et dieux de l'Inde, le polythéisme hindou*, Paris, Flammarion, 1994, notamment « Mâyâ, la puissance d'illusion », p.59-61, et « Illusion et ignorance » p. 61-63.

ce type dans les six romans que nous étudions. On ne peut se résoudre à voir là un simple fait de style. La confusion du passé et du présent tend à produire un éternel présent sans cesse recommencé. Les actions, les événements ou les sentiments sont ainsi placés sous le signe de l'itératif. Comment le passé répète-t-il le présent ? Comment le présent répète-t-il le passé ? L'usage des adverbes « d'habitude, toujours, souvent » parachève l'expression de la répétition. Ils impliquent une modalité assertive. Lorsque le présent reproduit le passé (« comme auparavant, avant, autrefois, ... »), le narrateur place ces temporalités, par l'action ou le sentiment évoqués, dans une relation de continuité. Ces rapprochements sont le fait exclusif du narrateur adulte. L'écriture s'en répète-t-elle pour autant ? Si tel est le cas, selon quelles modalités ? Quelle est la nature exacte de cette continuité qui noue et dénoue le passé et le présent l'un à l'autre, l'un de l'autre ? *La Part de l'eau* donne à lire la seule occurrence dans laquelle la continuité est soumise à la question. On perçoit aisément qu'en dépit du caractère prosaïque de la scène, le personnage (Robert) interroge la reconnaissance réciproque de l'autre. L'aubergiste prépare un café à Jeanne, qu'il reçoit avec le stagiaire : « — Je te le fais très sec, comme autrefois, quand tu venais avec Tonio ? » (p. 106). La réponse de Jeanne, que le tissu romanesque garde au secret, déterminerait s'il y a continuité ou non entre le passé et le présent, de même qu'elle déciderait de la complicité entre Jeanne et Robert. L'absence de réponse met en relief la question. Cette ellipse est-elle par ailleurs programmatique ?

D. 1. Le miroir du présent déjà passé

Comme autrefois. Dans ces lignes de *La Part de l'eau*, l'indice temporel « autrefois » est précisé par l'expansion temporelle qui évoque Tonio avant qu'il ne soit malade. Elle permet de distinguer le temps qui a précédé la maladie de Tonio et celui qui l'a suivie. Pour exprimer la reproduction du passé par le présent, cet adverbe offre le plus grand nombre d'occurrences. Il est intéressant de rappeler qu'avant de signifier « dans le passé », le terme était employé dans le sens de « dans le futur ». Considérons les deux termes qui forment l'adverbe, *autre* et *fois* : leur caractère

indifférencié les dispose à l'expression de la confusion des temporalités. D'ailleurs, en tant que référent du passé, il est impossible de déterminer, hors contexte, l'éloignement dans le temps qu'implique l'adverbe *autrefois*. Dans *Quelques Jours à Lyon*, le narrateur omniscient fait correspondre à « autrefois » tout le temps que Romain a vécu avant de rencontrer Ivana, quelques semaines auparavant seulement (p. 191). Un intervalle aussi court signale l'importance que la jeune femme a prise dans sa vie. Malgré l'intelligence des événements que montre le narrateur adulte de *La Morte saison*, il recouvre les réflexes de défenses psychiques qu'il mettait en œuvre enfant :

« comme autrefois [nous soulignons], des images et des sentiments liés à mon père venaient se substituer à ceux ayant trait aux Villette et à la Grande Maison, et qui avaient fait faillite. » (I, 13, p. 84).

Le *répétant* présent autorise le récit de ce que fut le *répété* passé : le passé permet de décrire le présent. Du présent, le narrateur retient surtout le *déjà-vu*. Le présent semble n'avoir d'intérêt que parce que déjà passé, reflet du passé. Le narrateur l'avoue de nouveau dans *Le Bleu des vitraux* : « [...] mais moi, qui avais tout de suite compris qu'on me parlait de ma mère, je continuais de faire la bête, comme autrefois, comme toujours » (p. 15)⁹⁶. La comparaison d'*autrefois* à *toujours* pose le révolu comme pérenne. Face à la blessure que constitue le manque du père, le corps recouvre les gestes qui rassérénaient l'enfant : « Aujourd'hui comme autrefois j'avais envie de m'enfermer seul dans ce cirque arrondi autour de moi [...] » (LMS, I, 18, p. 109). La forme ronde du cirque inspire un sentiment de protection, si précieux et vif pour l'enfant que le narrateur adulte l'adopte sans difficulté. La tentation régressive est mimétique de cet *à rebours* spéculaire, dans le *Bleu des vitraux* : l'adolescent se blottit contre son amoureuse de la même façon qu'il se recroquevillait dans les seins de sa nourrice (p. 114). La mémoire du corps s'impose même lorsque les incidents qui l'infléchissaient n'ont plus cours. Ainsi la démarche de l'adulte se calque-t-elle sur celle de l'enfant puni, quand bien même Madame Villette a emporté dans la tombe sa désapprobation : « En redescendant l'escalier aussi silencieusement que possible je me disais que

⁹⁶ Cf. page 157 de cette étude.

là encore je faisais comme autrefois, [...] » (*LMS*, II, 6, p. 154). Cependant la mémoire du corps ne saurait faire revenir ce qui n'est plus, comme en fait l'expérience le personnage principal de *Quelques Jours à Lyon* : si Romain Durieux reconnaît rapidement le corps de sa femme, ses contours, si les émotions s'en trouvent ravivées, les sentiments restent irrémédiablement éteints (p. 221). D'autre part, le songe-rêve que fait Romain de son père dans l'île de son enfance est propice à l'expression de l'identité du passé et du présent (les joies du vélo, p. 63 ; le chat de Sonia et son grand-père, p. 57). La confusion des temporalités semble le fait du processus primaire que suppose l'activité onirique. Elle correspond, répond à un besoin, à un désir profond. La continuité qu'offre le présent au passé peut également servir l'expression de la durée : « Il se sentait comme autrefois, quand il fermait les yeux pour se projeter dans la vie d'un inconnu. » (p. 119). On reconnaît l'une des étapes de composition que suppose la création artistique. Etape souvent évoquée dans la littérature du XIX^{ème} siècle (Baudelaire, « Les Fenêtres »). Romain l'explore depuis son adolescence. L'existence de cet « inconnu » qu'il s'efforce d'imaginer est celle de son père. Romain attribue alors à celui-ci un rôle dans cette continuité passé-présent, ici explicitement emblématique de la filiation. Le narrateur attribue ce travail à Romain qui doute de son talent d'écrivain. La comparaison simple « comme autrefois » qui complète le verbe d'état *rester* informe avec redondance de l'immuabilité des choses. Tel est le cas, dans *Sven*, de la chambre d'Anne, la fille du gardien du phare, dans laquelle « tout est resté comme autrefois. » (p. 80). Enfin, il est intéressant de remarquer comment le narrateur lodsien peut aussi user de cette comparaison pour convoquer le passé de manière à ce qu'il se reproduise. Dans *Mademoiselle*, Eric associe l'isolement forcé par lequel le sanctionnait sa mère avec la solitude dans laquelle le laisse sa mort :

« Tu veux me punir en partant, en me laissant seul, comme autrefois tu t'en allais en fermant le barreau à double tour, et en m'abandonnant pendant des heures pour je ne sais quelle peccadille. » (p. 16).

Dans ce syllogisme, la volonté de punir prêtée à la mère induit sa volonté de mourir. L'identité du passé et du présent que produit la formule « comme autrefois » fait de la mort de la mère un

événement qui appartient à l'histoire du fils et de la mère en cours, au-delà de la mort. *La Morte saison* offre la seule occurrence qui met la comparaison au service de l'expression du révolu grâce à la corrélation de l'adverbe négatif « plus » et du fait de son emploi dans une proposition infinitive restrictive : « [...] je me laissais aller à l'écoulement des jours, sans plus craindre comme autrefois qu'une décision des Villette ou de ma tante me forçât à partir. » (I, 19, p. 114). La peur appartient définitivement au passé.

Comme avant, comme auparavant. Le passé est aussi cet « avant » qui ne se définit qu'en fonction d'un *maintenant* plus ou moins précis. Les deux premières occurrences de la comparaison « comme avant » apparaissent toutes deux, à la page 120 de *La Part de l'eau*, dans des propositions négatives. Elles distinguent le passé heureux du présent marqué par le deuil : « Mais ça ne reprit pas avec Jeanne. Du moins pas comme avant. » et « Ses yeux ne pétillaient plus comme avant [...] ». La comparaison met en exergue le caractère déceptif du présent de l'énonciation. Dans *Sven*, l'adverbe « avant » renvoie à l'ordre antérieur des choses. Les phrases « Tout semble redevenu comme avant, [...] » (p. 70) et « Faites qu'elle m'aime, que tout redevienne comme avant... » (p. 139) en témoignent. Notons qu'il y a lieu de se demander si Sven a connu un jour l'ordre préétabli qu'il invoque. L'adverbe « avant » apparaît pour la dernière fois, dans ce roman, en tant que complément du nom « jour ». Rappelons l'extrait :

« Au bout d'un moment, comme hier, comme les jours d'avant, il dit à Sven en désignant l'allée du menton :
— Il me semble que j'entends un bruit. Va voir sur la route si personne ne vient. » (p. 43).

Alors que la phrase commence par une expansion temporelle qui exprime la fin d'une durée, la comparaison qui nous intéresse développe une autre comparaison temporelle « comme hier » et réfère à un temps antérieur. Le rythme ternaire et la double comparaison, riches de leurs allitérations de consonnes et de voyelles nasales, miment la chaîne des jours, la répétition du dire du vieil homme comme celle de son attente. La comparaison modalise l'énoncé, mais également l'énonciation en la décrivant comme un acte.

De la même façon qu'« autrefois » et « avant », l'adverbe « auparavant » se rapporte à un passé antérieur, impossible à dater. Dès le XIV^{ème} siècle, l'adverbe a signifié « dans un temps plus ancien », « avant ». Il n'apparaît que dans *La Part de l'eau*, précédé de l'adverbe de comparaison « comme ». Le présent et le passé de l'histoire sont parfaitement euphoriques, les gestes d'aujourd'hui sont ceux de naguère : « Comme je le faisais auparavant, je disposai mes lignes avec soin, refuge ultime et puéril au cas où Jeanne ne viendrait pas. » (p. 42). Le narrateur déplace l'attente de Jeanne, angoissante parce que la jeune femme reste imprévisible, sur la fixité des appâts. Le bonheur harmonieux des jours passés est également mimé par la reprise en anaphore de la comparaison de temps :

« Comme auparavant ils passaient leurs journées dans les collines ou Jeanne montant en croupe derrière Tonio. Comme auparavant, ils passaient leurs journées dans les collines ou à travers les marais ; [...]. Comme auparavant on les voyait revenir ensuite, longeant la lagune. » (p. 121).

Les allées et venues du couple heureux que formaient Tonio et Jeanne, exprimées par le verbe « revenir » et l'expansion de lieu réitérée (« dans les collines ou [...] »), sont synonymes de légèreté et de joie. Cependant, la comparaison anaphorique réalise un rythme ternaire à cadence mineure qui mime le bonheur « peau de chagrin ». Cette restriction progressive est aussi le fait de la proposition lapidaire et minimale : « Jeanne était sur le cheval ». Ainsi la phrase clause, « Mais Jeanne savait déjà qu'elle accompagnait un malade. » (p. 121), est-elle annoncée. L'avant-dernière occurrence de cette comparaison temporelle renvoie à la cérémonie des funérailles de Tonio (p. 150) : chaque jour, Jeanne emmène le stagiaire sur le site où a été submergé le corps de Tonio, en réalisant des cercles concentriques. A la page suivante, « comme auparavant » désigne le moment qui a suivi le cérémonial, maintenant répété à l'instar d'un rituel. Le comparant se rapproche du présent de l'histoire. Il sert à situer dans un temps vague l'amour et la mort.

Comme la veille. Plus proche encore du présent de l'histoire, la comparaison « comme la veille ». De la même façon que la comparaison précédente, on relève la plupart de ses occurrences dans *La Part de l'eau*. La première qui nous intéresse se trouve au chapitre 3 de la

première partie : « Nous prîmes place dans la cabine comme la veille. » (p. 22). Elle réapparaît donc au chapitre 4 de la dernière partie page 211. Mentionnant le moindre geste, le narrateur rapporte cet instantané (passé simple de premier plan). L'installation soudaine n'est pas un événement singulier : non seulement elle a déjà eu lieu le jour précédent, mais elle se reproduit plus avant dans le récit. Remarquons que la répétition de l'événement ne le prive pas de sa singularité. La deuxième occurrence est minorée par la locution « un peu ». Le stagiaire observe la dysphorie entre le dire et le faire : « Mais c'était un peu comme la veille, au sommet des collines : quelque frein invisible m'empêchait de lier mes actes à mes mots. » (p. 67). L'atténuation de la comparaison introduit le sème de la ressemblance. La répétition « un peu comme la veille » (le propos) est mise en valeur par le tour présentatif qui met en attente la dysphorie (le thème). La reproduction est dotée d'une plus grande importance. Les deux dernières occurrences que donne à lire le roman de cette comparaison temporelle s'attachent à l'expression de l'immuabilité des choses (la fenêtre de la maison du chef de chantier qui éclaire la nuit, p. 161) et des êtres (Jeanne « armée de son couteau », p. 162). Dire l'immuable en passe par un comparant plus proche du présent de l'histoire. L'événement répété est proche dans le temps de l'événement se répétant. La remarque de cette proximité opérée par le narrateur-personnage produit un effet d'accélération du temps, d'une précipitation des événements vers l'inéluctable. Ailleurs, dans *Quelques Jours à Lyon*, la comparaison sert l'expression de la persistance d'un sentiment : « Comme la veille, il se sentait mal à l'aise face à ce sourire ironique qui avait l'air de lui dire : "Viens si tu l'oses". » (p. 23). Le mal-être de Romain est dû à l'intention qu'il projette dans ce qu'il voit (ici, le visage de son père sur une affiche) et qu'il appréhende sous l'aulne de sa culpabilité. Une fois de plus, la répétition est liée au père.

D. 2. La Détermination de l'espace dans la fabrique d'éternités

Quand Hier imite aujourd'hui. Dès lors que le comparant réfère au présent de la diégèse, le rapport répétant-répété s'inverse : le passé imite le présent. Le narrateur donne ainsi

l'impression qu'il subordonne le passé au présent. Tel est le cas dans *La Morte saison*, lorsque Martin compare les recherches qu'il a menées sur son père par le passé et celles qui viennent de l'attirer à La Réunion (I, 6, p. 45). Le changement réside dans le fait qu'il recourt alors à un nom d'emprunt : l'émotion est similaire, mais « affaiblie sans doute » (I, 6, p. 42). Le même effet de reproduction anachronique (le passé se calque sur le présent) advient lorsque le narrateur relate ses soirées solitaires « avec la vieille bonne et gardienne » dans la maison du cirque, lorsque les Villette n'étaient pas encore arrivés dans leur maison de vacances de Salazie : « Je redescendais alors dans la vallée, et entrai comme aujourd'hui dans l'immense pièce silencieuse et obscure » (II, 1, p. 126). L'entrée dans la pièce, comme une entrée en scène, se faisait dans l'adolescence comme elle se fait aujourd'hui. Cet infléchissement du passé sur le présent dénonce implicitement le travail de la mémoire en cours. Le narrateur-personnage répète à l'instar d'un acteur ces gestes d'autrefois calqués sur ceux d'aujourd'hui, comme s'il voulait les rectifier, les perfectionner, ou substituer le présent au passé. Il en est autrement de Marieka : « comme aujourd'hui » infléchit le passé, en l'inscrivant dans un processus de justification (II, 8, p. 165). Elle explique en effet sa nudité par l'habitude d'en user ainsi par beau temps. Le présent, parce qu'il est perçu comme identique au passé, appelle les mêmes attitudes. L'espace manifeste ce qu'il y a d'immuable dans le caractère des personnages, dans l'être. Sur l'île des Wadden, la comparaison « comme aujourd'hui » n'est pas placée sous le signe de la répétition et confère au « gros temps » présent, sur l'île des Wadden, toute sa singularité (p. 10). Cependant cette singularité repose sur une référence à plusieurs phénomènes climatiques du même ordre. L'ultime occurrence de cette adéquation du temps de l'histoire et du comparant temporel réside à la fin de *Mademoiselle* (page 94) : « Je ne te verrais pas comme maintenant, debout contre l'angle de la pièce, [...] ». Le narrateur-personnage se projette un instant dans un possible inaccessible. L'expansion porte à la fois sur le procès de la proposition principale à la fois hypothétique et négative, ainsi que sur l'objet de la vision, à savoir la mère : non seulement Eric ne verrait pas, mais sa mère ne serait pas là ainsi. Aucun événement antérieur effectif ne soutient celui qui est en train de se passer. Eric ne

verrait pas comme il voit maintenant : la comparaison implique une proposition sous ellipse. La vision présente est le deuxième élément de l'hypothèse, détaché du premier qui achève la phrase précédente : « si j'avais vécu avec Marie-Claire ». La comparaison d'égalité se voit doter d'une nuance intensive et la vision est d'autant plus mise en valeur que le procès « voir » y est passé sous silence : le futur dans le passé qui n'a pas eu lieu est infirmé par le présent. La temporalité du présent impose ses règles.

D. 3. Le Temps absolu

Du même éternellement à l'éternel originel. Dans le chapitre précédent, nous avons évoqué les quatrièmes jours qui scandent *La Part de l'eau*. Le récit B donne à lire cette occurrence page 56 : « Le quatrième matin, comme les précédents, le fossé était comblé, [...] ». Ce quatrième jour se caractérise par un incident qui ne cesse de se répéter. Si le temps s'écoule, les jours ne se distinguent pas et leur enchaînement s'en trouve indifférencié : pas d'avant, ni d'après, ni de plus tôt ou de plus tard, mais un éternel même moment. Les indices temporels tendent également à confondre les différentes temporalités, dans *La Morte saison* : « Aujourd'hui encore, et comme précédemment alors que je cherchais le bureau de mon père, l'interdiction d'autrefois freinait mes pas, [...] ». (I, 7, p. 51). Les indices que nous avons soulignés s'éloignent progressivement du présent sur l'axe diachronique. L'adverbe « encore » est redoublé dans sa valeur de persistance par la comparaison introduite par « comme ». Cette fusion des temporalités va de pair avec le déni de l'originel : l'ordre des événements se perdant, l'événement premier ne saurait faire date. Ainsi le récit montre-t-il une prédilection pour ce qui se répète, plutôt que pour l'incident premier. Que sait-on de la première fois où le stagiaire pénètre dans la cabane de Jeanne et de Tonio ? Pourtant, le narrateur-personnage rappelle : « Comme la première fois une fumée épaisse se mit à noyer le bas des murs. » (*LPE*, p. 135). Le lecteur connaît-il les menus incidents de l'intimité que vivent Martin et Marieka, dans les premiers jours de leur relation ? Le narrateur observe le présent avec les yeux de la mémoire et le lecteur apprend ces incidents à la seule

condition qu'ils se répètent : « Comme au début de notre rencontre, elle me dévisage avec des yeux de voyante qui cherchent à lire mes pensées. » (*LMS*, I, 8, p. 60). Il en est de même du rêve de Dune que fait Sven : sait-on comment la jument réagit la première fois ? On l'apprend partiellement grâce aux gestes qu'elle répète : « Elle lève la tête comme la première fois, et la secoue pour échapper au mors. » (p. 161). L'instant originel ne vaut que s'il se répète. Inversement, on peut se demander si l'événement répété ne tire pas parfois sa valeur uniquement en regard de l'événement premier. Par exemple, le transport du vieux gardien du phare de l'île des Wadden est décrit comme identique à celui dont il a fait l'objet le jour de son arrivée (p. 82). Celui-ci était demeuré sous ellipse. L'important semble résider, pour le narrateur, dans le fait qu'à l'arrivée comme au départ les actes restent les mêmes. La continuité passe par l'absence de changement. Comme si la réitération des gestes et des mouvements constituait un refuge pour l'être qui les effectue. Romain semble ainsi en user dans *Quelques jours à Lyon* : « Quand il eut fini, comme le jour de son arrivée à l'hôtel, il tira devant la fenêtre le fauteuil aux accoudoirs usés, [...] » (p. 214). Le geste réitéré, déjà exécuté, abolit comme dans un rituel le passage du temps, et dénie son écoulement.

Nombreuses sont les comparaisons simples qui établissent un rapport d'identité entre un procès qui appartient au présent de l'histoire et la fréquence de ce même procès. L'adverbe *souvent* indique qu'une action a eu lieu à plusieurs reprises. Lorsque le narrateur omniscient de *Sven* rapporte que l'enfant « se sent cerné de partout, comme souvent déjà. » (p. 75), il fait part d'un état psychique qui se manifeste de nouveau, de sorte que l'adverbe *déjà* qui complète l'indice temporel est redondant. Adoptant le point de vue de Romain, le narrateur de *Quelques jours à Lyon* remarque qu'Hélène « avait, comme souvent, les paupières légèrement plissées » (p. 22). Sémantiquement, ces comparaisons informent sur le temps et sur la manière. Le procès est-il remarqué et remarquable parce qu'il n'a pas eu lieu qu'une fois ? La fréquence de la répétition détermine-t-elle l'importance du geste. De plus, le geste réitéré peut être uniquement mentionné

comme tel et parce que tel, de même qu'il peut être l'objet de plusieurs énoncés. L'énonciation des événements entretient une relation particulière avec la répétition.

Ce qui se répète peut être signalé par la formule « comme toujours », qui exprime l'immuable. Le *Dictionnaire Le Robert* propose la définition suivante : « de même que dans tous les autres cas, les autres occasions ». L'adverbe *toujours* y exprime la permanence d'une action du fait de sa répétition dans la totalité du temps. Il conserve sa valeur temporelle et, associé à la conjonction *comme*, il dote la phrase d'une modalité appréciative. Cette modalité semble varier selon la place de la locution dans la phrase. En positions initiale et finale, on peut considérer que la modalité de cette locution adverbiale affecte tant l'énoncé que l'énonciation. En revanche en milieu de phrase, la locution apporte une modalité partielle à l'énoncé. Sa place intervient par conséquent sur le sens de l'énoncé et / ou de l'énonciation. Une seule occurrence, dans toute l'œuvre, apparaît en emploi absolu, dans une phrase minimale. Dès la deuxième page de *Mademoiselle*, le narrateur-personnage met en relief la comparaison en l'isolant par une ponctuation forte de son comparé : « Cette affirmation te rassérène, tu en oublies la dureté de mon accueil, c'est comme si je n'avais pas ouvert la bouche. Comme toujours. » (p. 9). La locution adverbiale porte sur la comparaison hypothétique qui achève la phrase précédente. Sa mise en valeur également prosodique achève de dénoncer l'annulation fréquente opérée par l'héroïne éponyme des propos tenus par son fils. Cette mise en exergue de la comparaison constitutive d'une phrase averbale et anormale contribue à l'expression du caractère systématique et prévisible des actions ou des faits ainsi complétés. Prévisible car appartenant à la façon d'être d'un personnage. Le dire du chef de chantier de la lagune ne peut être placé sous le signe de l'apitoiement sur son sort, car cela ne correspond pas à sa personnalité : « Comme toujours il ne se plaignait pas. » (p. 48). En position initiale, la locution adverbiale est d'autant mieux mise en valeur qu'elle apparaît dans une phrase de type négatif, tandis que l'itération ressortit tant à l'adverbe qu'à l'imparfait de second plan. Plus loin dans le texte, la prestance physique de Tonio est associée à sa fierté morale : « Il était beau et orgueilleux comme toujours. » (p. 121). La comparaison temporelle ajoute au portrait

du personnage l'imago de l'éternelle jeunesse. Cependant, en position finale, la locution adverbiale donne libre cours au dépit du narrateur : la beauté sauvage de Tonio est innée et n'est pas le fait du mérite. Le chef de chantier détient aussi un maintien particulier qui le caractérise. Le soupçonnant de séquestrer sa fille, le stagiaire l'observe du coin de l'œil : « Il était impassible comme toujours, les paupières plissées, le casque noir et bouclé de ses cheveux enfoncé jusqu'aux oreilles. » (III, 4, p. 176). La locution adverbiale entre en résonance avec l'attribut du sujet « impassible », pour exprimer la permanence. Le portrait physique de l'écrivain, Simon Rivière, est également placé sous le signe d'un immuable qui le caractérise : « Il avançait, un peu voûté comme toujours, la main à plat contre la veste, les doigts engagés dans la poche. » (p. 104). Le personnage là encore se distingue par un maintien qui lui est propre. Le mode d'être au monde d'Anne-Sylvie appelle la comparaison dans *Le Bleu des vitraux* : « Comme toujours ma mère était ailleurs ; [...] » (p. 107). L'attitude de la mère est sans surprise. Le narrateur se plaît à attirer l'attention sur la permanence du « hors champ » du personnage maternel, plutôt que sur son entrée sur scène. Anne-Sylvie n'est présente physiquement sur le « plateau » que pour mieux afficher son absence intérieure. Attitude réflexe encore de Yann lorsqu'on lui parle de sa mère :

« Elle aurait voulu que je devinasse son propos à demi-mot, mais moi, qui avait tout de suite compris qu'on me parlait de ma mère, je continuais de faire la bête, comme autrefois, comme toujours. » (p. 15).

La comparaison parachève la description du mécanisme de défense adopté et exprimé par le groupe verbal « faire la bête ». Ainsi, en position finale, la comparaison est-elle partielle et redondante avec le verbe *continuer*. Le balancement dû aux deux locutions temporelles antithétiques (révolu « comme autrefois » / immuable « comme toujours ») placées en fin de phrase contribue à l'expression de la permanence. Dans *La Morte Saison*, le bien-être de Marieka se transforme en mal-être invariablement. Ce changement est permanent et inéluctable : « Seulement ça ne durera pas, comme toujours ! » (II, 3, p. 138). Le type exclamatif et la position finale de la comparaison participent à l'expression de la fatalité. On la reconnaît également dans *Mademoiselle*, lorsque le narrateur dénonce le caractère castrateur de son affection pour sa mère :

« Comme toujours, j'ai les mains ligotées en raison de mon amour pour toi. » (p. 33). L'inhibition est ce qui assure la continuité entre le passé et le présent. Le rêve peut remplir ce rôle dans *Quelques jours à Lyon* : « Comme toujours, agissant sur ses pensées à la façon d'un baume et effaçant l'angoisse, le rêve avait eu sur Romain un effet libérateur. » (p. 115). Ici, la locution adverbiale est développée par deux participiales. En revanche page 121, elle achève la phrase et complète un gérondif : « Il avait accueilli Romain les bras ouverts, en bouffonnant comme toujours. ». La permanence ressortit ici à la répétition. Il en est de même dans *Sven* avec la symbolique du vol des oiseaux : « Les goélands criaient comme toujours en tournant au-dessus du port. » (p. 222). L'immutabilité tient à la fois à la locution adverbiale et au mouvement circulaire répété. La répétition dans le passé peut se reproduire dans le présent onirique, comme le montre le rêve du retour de Simon à La Réunion *post mortem* : « Elle [Sonia enfant] sortit sans vérifier s'il la suivait, comme toujours. » (p. 58). La permanence de cette attitude de la jeune fille est le fait de son assurance. Cependant, il arrive que la locution serve l'ironie du narrateur. Tel est le cas lorsqu'elle donne la réplique au « j'ai failli ne pas te reconnaître ! » de la mère dans *Le Bleu des vitraux* (p. 54). La valeur temporelle de permanence est maintenue, mais fait écho au sens figuré du verbe *reconnaître*.

La Permanence de l'être-là. L'expression de la permanence n'est pas réservée exclusivement à l'évocation du mode d'être au monde des personnages. Elle affecte aussi leur être-là. L'emploi de la locution adverbiale dans l'ensemble de l'œuvre est éloquent à ce sujet. Dès *La Morte Saison*, les personnages sont à demeure tels qu'ils sont. Le souvenir les trouve là où réside leur permanence, dans leurs gestes, dans leurs lieux de prédilection, dans leur rôle, ... Il en est ainsi d'Eléonore, page 15, « comme toujours pieds nus, toute droite dans sa robe blanche, voilée de blond par sa chevelure » (I, 1). Tel est le cas aussi de la nounou créole dans *Le Bleu des vitraux* qui se dresse au milieu de sa cuisine (p. 47 et 164). Si sa présence n'apporte plus le même réconfort à l'adolescent qu'à l'enfant, toute son apparence extérieure reste inchangée : « plus noire

que l'ombre dont le crépuscule pluvieux emplît les pièces, éteignant de ses doigts d'ébène le cuivre de la lampe à pétrole dont la flamme ovale claircit [*sic*] le blanc de ses yeux » (p. 47). Le verbe transitif « claircer »⁹⁷ qui relève d'un emploi rare mérite une remarque. Synonyme de « *clairée* » en parlant du sucre clarifié⁹⁸, nous apprend le dictionnaire d'Alain Rey, il réalise une allusion implicite à la principale ressource économique de l'île. Ce sème permet de pressentir la profondeur de son emploi métaphorique dans ce portrait de la nénène créole. Immuable dans sa fonction et toujours sur le point de servir, Evnor contribue à la représentation du pouvoir et de la richesse des « grands blancs » : « Là-bas le chauffeur est prêt, comme toujours. » (p. 190). Page 21 de *Quelques Jours à Lyon*, c'est Michaël, le fils de Romain et d'Hélène, qui se trouve au premier plan d'une image d'Epinal auprès de sa mère : « Hélène était assise dans le canapé de rotin du salon, Michaël à ses pieds comme toujours, jouant avec ses petits soldats sur le carrelage ». La permanence de *l'être-là* ne manque pas d'affecter la figure maternelle, et cela dès *l'incipit* de *Mademoiselle* : « [...] bien sûr tu es là, comme toujours, où pourrais-tu être, surtout aujourd'hui ? » (p. 7). En ce jour de commémoration, le présent reproduit le passé. La locution adverbiale conserve sa valeur temporelle et rappelle l'évidence du *mater certissima*.

L'expression de la répétition est aussi le fait de la locution temporelle « comme d'habitude ». Le substantif y désigne la « manière d'être », la « disposition acquise par la répétition », pour reprendre l'acception proposée dans le dictionnaire d'Alain Rey⁹⁹. Cette locution n'est pas synonyme de la locution adverbiale « comme toujours ». Le sème du temps saisi dans sa totalité disparaît, tandis que le schème de la continuité est conservé. De l'inné induit par la locution « comme toujours », la narration en vient à l'acquis. La locution *comme d'habitude* peut supposer un apprentissage et soulever alors la question de l'écriture rituelle. Quelle est la nature de cet apprentissage ? Relatives au temps et à la manière, les deux locutions rejoignent la classe

⁹⁷ Verbe du premier groupe. Le morphème grammatical qui apparaît dans le texte peut être envisagé comme une erreur. Mais on peut l'analyser comme le fait d'une contamination du verbe « éclaircir » qui corrobore certaines des implications de l'image que le procès articule.

⁹⁸ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue*, 2000, Paris, Le Robert, volume 1, p. 769.

⁹⁹ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000, volume 2, p. 1673.

des « adverbess d'aspect », selon la terminologie de Maurice Grevisse¹⁰⁰. La plupart des occurrences scandent les récits de *La Part de l'eau* et de *Mademoiselle*, les romans liminaires de l'œuvre lodsienne. A l'exception de deux locutions, l'emplacement des occurrences est liminaire (en tête ou en fin de proposition ou de syntagme). En position initiale d'une proposition, la locution porte sur l'ensemble de l'énoncé. La répétition peut devenir l'inéluctable. La comparaison est alors synonyme de l'adverbe « immanquablement ». La modalité appréciative qu'elle exprime est une vérification. Ainsi le travail sur le chantier de la lagune permet-il, dans *La Part de l'eau*, de vérifier le pouvoir de l'élément : « Travail illusoire : comme d'habitude, les parois de sable à peine ouvertes, s'affaissaient et comblaient le fossé que nous venions de creuser. » (I, 3, p. 23). La répétition de la submersion est doublée par la reprise du chapitre en IV, 4 : « Comme d'habitude, les parois de sable s'affaissaient et comblaient le fossé que nous venions de creuser. » (p. 212). La vérification est à la fois celle de l'énoncé et celle de l'énonciation. La répétition tend à se faire ici attestation, même si cette surenchère semble dénoncer le fait que cela ne va pas de soi. Elle manifeste une modalisation¹⁰¹ de la part du narrateur à l'égard de son récit et qui reste à définir. Vérifiée également la disparition silencieuse de l'hôtelier, ainsi que l'ignorance quant à la façon de réaliser celle-ci :

« Comme d'habitude, le patron s'était dissipé avec la discrétion de la brume, à tel point que je ne savais pas s'il avait ouvert la porte pour sortir ou s'il était passé au travers. » (p. 41).

Un fait extérieur identique suscite une appréhension d'ordre intellectuel identique. La répétition vérifie ici le rapport de causalité. Parfois elle semble signifier l'échec du narrateur face à l'inéluctable : les choses ne peuvent se produire que d'une certaine façon, sans modification possible. Ainsi lorsqu'il semble vouloir défier l'élément : « Comme d'habitude, je tentais d'accrocher ma pancarte, mais le vent s'en saisit et me l'arracha. » (p. 196). La position initiale de la locution indique que l'expansion porte sur l'ensemble de la phrase. Par conséquent, le narrateur

¹⁰⁰ Maurice Grevisse, *Le Bon usage, grammaire française*, Paris, Editions Duculot, 1991, § 965, p.964.

¹⁰¹ Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation, de la subjectivité dans le langage*, « le degré d'adhésion (forte ou mitigée/incertitude/rejet) du sujet d'énonciation aux contenus d'énoncés », Paris, Armand Colin, 1997 (3^{ème} édition), p. 118.

agit malgré sa connaissance de la situation. Plus que le vent, c'est cette connaissance que le stagiaire semble mettre au défi. Si l'habitude peut correspondre à la façon d'être d'un personnage, comme la loquacité du chef de chantier (p. 47), elle peut également participer au code qui s'instaure entre deux amoureux. Tel est le cas du passage d'Anne-Sylvie devant René Toulec pour le raccompagner, dans *Le Bleu des vitraux* (p. 37). Dans la neuvième séquence du roman, page 117, la locution est reprise en anaphore : la répétition apparente et son cortège de réconforts sont souhaités par le narrateur, mais demeurent absents. Ainsi la répétition est-elle souvent associée dans l'œuvre lodsienne au bon ordre des choses, aux événements familiers et rassurants. La tentative de descendre l'escalier avec sa démarche habituelle par le stagiaire malade le confirme, dans *La Part de l'eau* : l'habitude est le temps de la validité (p. 214). *La Morte Saison* donne à lire une occurrence qui se distingue des autres. En effet, un événement singulatif est présenté par Martin comme itératif, du fait de l'emploi de l'imparfait :

« Cela se passait après le petit-déjeuner, alors que Marieka était comme d'habitude sur la terrasse, assise à côté de ses chiens, face à l'étang, avec l'air de se poser le problème, toujours résolu de la même façon, de l'occupation de sa journée. » (II, 2, p. 130).

Le narrateur se renseigne auprès de Marieka sur l'itinéraire à suivre pour se rendre au sentier de Bellouve. La fausse itération de la demande semble infléchie par le fait qu'elle interrompt la jeune femme lors de l'un de ses « rituels » quotidiens. Page 136 (II, 3), la locution rejetée en fin de proposition exprime une fatalité : « A mi-pente la pluie me saisit comme d'habitude. ». La phrase affirme que la situation dans l'espace détermine la tombée de l'averse. De plus, le verbe *saisir* peut se lire aux sens propre et figuré : « prendre, s'emparer de quelque chose » et « surprendre ». Dans *Sven*, l'habitude affecte surtout le père d'Emmanuel, régulièrement assis dans son rocking-chair et d'un naturel entêté (p. 42 et 112). A propos de l'annonce de la venue d'Anne par son père, page 16, la locution fait écho à la mise en relief par extraction¹⁰² qui exprime la répétition « ce n'était pas la première fois que ». La répétition du propos du gardien du phare appelle la répétition du silence d'Emmanuel. On observe deux occurrences de la locution dans *Quelques Jours à Lyon*, au

¹⁰² Delphine Sancier et Anne Château, *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de poche, 1995, p. 382.

début du roman, pages 10 et 26, respectivement relatives à Romain et à sa femme, Hélène : elle sert à indiquer que le premier est aussi souvent en retard que la seconde est en avance, ce qui n'est pas sans refléter les personnalités des deux personnages (la procrastination de Romain et l'anticipation d'Hélène), ni sans annoncer l'incompréhension et les « décalages » affectifs qui sont sur le point de les séparer. Les événements du roman vont exacerber ce que révèle cette répétition, sans rien y changer. L'habitude affecte également la qualité de la présence au monde du personnage, en l'occurrence de la mère, exclusivement. Sa façon de se tenir en est l'objet, page 25 : « Tu es dans le hall de l'aéroport, seule comme d'habitude, les mains croisées et tordues devant toi comme d'habitude, parlant toute seule comme d'habitude [...] ». Le portrait de la femme marquée par la vieillesse et la névrose est scandé par la locution répétée, comme mimant ses circonvolutions mentales. La dernière occurrence, en position finale, est partielle. Une autre occurrence apparaît en position finale, la page 52 : « [...] j'ai fermé la serrure à double tour pour être certain que tu ne t'éclipseras pas comme d'habitude. ». Cependant, on ne peut déterminer si elle se rapporte au procès « fermer la serrure » ou à celui « ne pas s'éclipser ». La répétition affecte-t-elle le fils ou la mère ? Le vivant ou la morte ? Probablement porte-t-elle sur les deux, ou plus exactement sur le rapport de cause à effet, fermer pour enfermer, autrement dit sur la claustration, thème cher à l'écriture lodsienne.

La locution « à l'ordinaire » au sens de « habituel » est synonyme de « d'habitude ». Précédée de la conjonction « comme », « de la même façon que », elle revêt un aspect redondant. Comportant les nuances de temps et de manière, elle s'apparente également aux adverbes d'aspect. A la différence des locutions précédentes, *comme à l'ordinaire* implique la répétition de faits identiques qui peuvent être acquis ou innés. Dans *La Part de l'eau*, le ciel nuageux appelle l'usage de cette locution :

« C'était la pleine lune, et bien que le ciel fut couvert comme à l'ordinaire, il régnait une demi-clarté qui nous permettait de voir les bosses des collines moutonner devant nous et, sur notre gauche, l'étendue brumeuse de la lagune. » (p. 79).

Elle réalise avec le passé simple du verbe *couvrir* à la voix passive un paradoxe : le temps du procès verbal suppose une rupture avec l'imparfait duratif, de second plan, employé dans la principale, alors que la locution se réfère à une incidence fréquentielle de l'événement envisagée dans une durée indéfinie. La locution donne au passé simple une valeur aspectuelle généralement attribuée à l'imparfait : son aspect est sécant, au lieu d'être global. La locution *comme à l'accoutumée* lui est parfaitement synonyme (« de la même façon que ce qui est habituel »). Dans la deuxième occurrence du roman, la comparaison est introduite par une proposition dont le verbe est au passé simple : « Là, Jeanne fit du feu comme à l'accoutumée. » (p. 145). Le verbe *faire* à l'imparfait est sous ellipse : « comme elle le faisait à l'accoutumée ». La locution attire ici l'attention sur l'inchangé, l'invariant dans la situation, alors que dans l'occurrence précédente, elle mettait en relief le changement. Dans *Quelques jours à Lyon*, page 86, elle achève une participiale à l'aspect sécant : « Simon, lui, l'air distant comme à l'accoutumée, ne l'avait même pas effleuré du regard. ». La locution participe à la description de l'indifférence du grand écrivain.

D. 4. L'Anti-mémoire réitéré

Le Temps qui ne passe pas. La répétition implique une datation, tant chronologique qu'affective, qui se refuse. Les événements ne trouvent pas une place définie dans une histoire. Ainsi, produit de la mémoire, la répétition apparaît-elle comme un anti-mémoire. Elle peut représenter, en effet, ce temps qui ne passe pas. Souvent, rien ne distingue, dans les récits lodsiens, les jours des uns des autres. Le rêve quotidien de Martin qui ouvre *La Morte Saison* (« Ce matin-là comme tous les autres [...] », I, 1, p. 13) fait écho à l'endormissement matinal de Sven évoqué page 197. Les soirs se répètent comme les matins. Sur le *Porthos* qui emmène Anne-Sylvie vers l'île de La Réunion, dans *Le Bleu des vitraux*, le même abandon vespéral des espaces collectifs : « Il n'y a pas grand monde dans le salon-fumoir des premières transformé en piste de danse comme tous les soirs. » (p. 28). Les jours s'écoulaient invariablement, en abolissant les repères *veille-jour-lendemain*. En revanche, dans *Sven*, la fin de la journée demeure marquée tant par

le coucher du soleil (repère naturel) que par le geste qu'il impose : « Comme tous les soirs précédents, je ne reposai mes jumelles qu'au moment où le soleil était sur le point de plonger derrière l'horizon. » (p. 29). La nature et l'Homme semblent en harmonie. La nature offre ses indices à l'ornithologue : « Devant moi, comme tous les soirs, l'air était rempli des allers et venues d'oiseaux au-dessus de Mokbaï. » (p. 224). Le temps s'écoule au jour le jour, dans la mesure où le début et la fin de la journée restent distincts, tandis que ce qui caractérise les moments liminaires demeure inchangé. Un jour advient mais ne peut faire date. La présence d'un déterminant indéfini, que sa valeur soit globalisante (*tout, tous*) ou fréquentative (*chaque*), dans l'expansion temporelle, contribue grandement à cela. En effet, dans *Le Bleu des vitraux*, l'expansion « [c]omme chaque jour. » (p. 115) ne permet aucune datation du récit. L'effacement des repères intervient d'un jour à l'autre, mais il peut également apparaître dans la journée même, comme le montre cet extrait de *La Part de l'eau* : « Pour l'instant les maillons des heures se déroulait comme chaque jour, et il me fallait reprendre mon poste à cette chaîne. » (p. 164). La métaphore filée de la chaîne des heures est suscitée par l'expression figurée « égrener les heures », comme on égrene un chapelet : implicitement et par le jeu des signifiants, le temps est sacralisé. Sacré, il se fait atemporel, et échappe ainsi à tout saisissement mémoriel. Le texte lodsien se plaît à inscrire les événements qu'il donne à lire dans un hors-temps qui serait proche de celui du conte, s'il n'était marqué par la répétition, — phénomène qui tend à le rapprocher du rituel et du Nouveau Roman. Cette occurrence extraite de *La Morte Saison* est très éloquente à cet effet : « Ce matin-là, comme elle le faisait chaque fois que le Père se levait tard, madame Villette m'emmena avec elle pour tailler les rosiers de l'allée. » (I, 17, p. 105). La phrase commence par deux expansions temporelles : la seconde développe la première. Celle-ci, constituée d'un substantif encadré par la forme renforcée du déterminant démonstratif, tend à dater le procès verbal. Cependant, la seconde expansion compromet aussitôt toute velléité d'inscription dans une chronologie par l'expression d'une fréquence indéfinie (« chaque fois que le Père se levait tard »). Dans *Sven*, la répétition sur l'île de La Réunion est placée sous le signe de l'inanité. En témoigne cette

dénonciation des actes réitérés en dépit du fait qu'ils ont perdu leur signification : « "C'est ma faute", pense Sven, en se levant, à midi trente, de la table où il monte comme chaque jour sa garde inutile dont il respecte pourtant les règles. » (p. 89). A l'instar des personnages du *Désert des Tartares*¹⁰³ ou du *Rivage des Syrtes*¹⁰⁴, Sven se fait la vigie de ce qui ne varie pas, suivant en cela une loi qui n'existe que pour lui. L'inanité est aussi le fait de l'indifférence du vieil homme à l'égard de l'enfant : « Mais, comme chaque fois, celui-ci ne se dérange pas. » (p. 38). Le père d'Emmanuel feint de ne rien entendre lorsque le garçon recherche une explication sur la disparition de divers objets dans la maison. A l'idée de répétition, le narrateur de *Quelques Jours à Lyon* ajoute le sème de la cause dans la description de la maltraitance maternelle (p. 31). Le refus d'obéissance suscite systématiquement un chantage à la violence. La répétition participe ici à l'expression du *modus vivendi* qu'impose la mère à son fils. L'incident est relaté sur le mode itératif, il ne fait donc pas date. Mais ce hors-temps, hors chronologie, invite à le penser comme se substituant à la mémoire.

La Répétition, manifestation paradoxale du principe de réalité : répétition et changement.

Comme nous l'avons remarqué, la répétition peut avoir pour fonction de mettre en relief le changement. Tel est le cas dans le premier roman de Jean Lods, lorsque la locution temporelle complète une proposition de type négatif. Observons tout d'abord : « Jeanne n'essayait plus de s'enfuir comme le matin, de s'évanouir dans le fantomatique paysage. » (p. 90). L'évanescence caractéristique de Jeanne est manifeste dans les lexèmes « s'enfuir » et « s'évanouir », de même qu'elle apparaît comme le fait de l'habitude grâce à l'imparfait itératif. L'adverbe de négation « plus », en corrélation, désigne le révolu. Il infirme la tentative de Jeanne de disparaître, alors que la lagune dont elle est le génie du lieu conserve son caractère évanescent. La comparaison, avec le déterminant défini qui indique la proximité dans le temps, corrobore le fait que Jeanne, subitement, n'est plus elle-même. A la fin du roman, page 183, la répétition est le fait de la même locution temporelle et de l'adverbe « encore » associé à l'imparfait itératif. Le

¹⁰³ Dino Buzzati, *Le Désert des Tartares*, Paris, Laffont, 1950.

¹⁰⁴ Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1992.

stagiaire klaxonne comme pour appeler les ouvriers qui ont quitté la lagune depuis longtemps. La négation vient rompre l'ordre établi que convoque la répétition : « mais rien ne bougeait derrière les fenêtres fermées. ». Ainsi la répétition des actes effectués par les personnages est-elle souvent défiée par le principe de réalité. Elle semble parfois même avoir pour fonction de le mettre en valeur, d'offrir une assise à l'ordre qui est sur le point d'être rompu. De plus, la répétition et son aspect rassurant peuvent étoffer l'ancien ordre des choses, le temps d'avant la submersion de la lagune. Rappelons à cet effet : « Chaque matin j'étais réveillé à l'aube, comme au temps où j'allais travailler au chantier. » (p. 83). L'expansion temporelle en position initiale caractérise le passé et le « présent » du récit. Elle est complétée par la comparaison en position finale, qui, elle, ne se rapporte qu'au passé, quand les travaux de terrassement avaient un sens.

Rares sont les occurrences où la répétition est synonyme de rupture, de discontinuité dans le récit. Elle fait progresser les interrogations de Sven quant à l'univers convoqué dans ses jeux et dans ses rêves. L'expansion « comme plusieurs fois déjà » l'introduit dans la phrase suivante : « Et, comme plusieurs fois déjà, lui vient le soupçon que ce monde est rêvé par quelqu'un qui n'a plus la force, ou plus envie, de continuer, et qui laisse tout aller. » (p. 134). La suspicion suppose une prise de recul à l'égard de ce qui est perçu. La répétition fait place ici au métalangage sur les expériences du personnage. Enfin, pour compléter cette étude de la répétition, il convient d'observer une locution qui constitue une véritable antithèse de la répétition. Elle semble résider dans le singulatif de la folie. La locution « comme jamais » indique le caractère exceptionnel d'un procès. On n'en trouve qu'une seule occurrence dans *Sven* : « Il a le menton appuyé contre la poitrine, les yeux grands ouverts comme jamais Sven ne les lui a vus. » (p. 100). Le vieil homme du cirque revit son passé à travers la miniature du petit train, il exulte en racontant à Sven qu'il a appris à nager à Emmanuel. Le père a transmis à son fils la maîtrise de l'eau. La confusion des temporalités se lit sur son visage au regard exorbité.

Chapitre 3

Le Corps manifesté

Dans les romans de Jean Lods, le corps est l'un des objets les plus mystérieux que le sujet se donne à observer. Les narrateurs traquent jusqu'aux infimes traces que le corps est susceptible de laisser de sa propre matière, à partir d'elle seule et de livrer aux regards. Emmanuel, le narrateur de *Sven*, prend soin de noter au détour d'une vision : « La pierre est brûlante, et les empreintes qu'on y dépose en la traversant s'évaporent instantanément comme sur une poêle au feu. » (*SV*, p. 100). Les traces du corps se voient ainsi placées sous le signe de l'éphémère, de l'évanescent. Il semble que l'écriture assigne un rôle particulier aux multiples épiphanies du corps qu'elle se charge de consigner.

Les occurrences du mot *corps* ne rendent pas compte de son importance dans le récit lodsien. Elles sont moins nombreuses que ses apparitions dans le texte. Il en est de même de l'évocation de l'épiderme. Le corps est rarement pensé comme un ensemble, dans sa globalité. De même, son économie interne, telle que peuvent la figurer la chair et l'ossature, intéresse peu les narrateurs. Ceux-ci se laissent davantage captiver par certaines de ses parties, pour les liens qu'elles entretiennent avec les événements, pour leur contribution à la mise en scène des événements, pour ce qu'elles viennent corroborer d'un personnage ou d'une situation.

Les zones érogènes détiennent une place honorable : les seins, le sexe, les jambes. La chevelure, le sourire, le rire, les lèvres sont en bonne place dans cette célébration du corps, en tant qu'attributs de la séduction et, pour ce qui est des lèvres, en tant qu'organes participant à l'émission d'un message verbal. Le visage et les yeux font l'objet d'une attention spécifique. Ils éclipsent les bras, les mains et les doigts, autres organes de contact. Le visage est l'instrument par excellence de la prise de conscience de soi par le corps de l'autre : par son visage, le corps du sujet devient un corps regardant regardé. Le texte lodsien aime à mettre en scène ce vis-à-vis ontologique dans des situations quotidiennes, presque banales. De plus, le texte revisite avec plaisir l'imagerie traditionnelle appliquée au corps, en Occident, comme on peut le constater avec les évocations de la pilosité et du *Cœur*.

Le corps manifesté fait très souvent l'objet d'une image impressive : il se livre rarement d'une manière directe et il n'est pas réductible à la simple perception corporelle qu'en a le sujet. Très souvent caché, il exhibe son mystère. L'instance narrative multiplie les comparaisons figuratives pour le caractériser. Les diverses identifications du corps dénoncent cette volonté de se le rendre familier. Elles supposent simultanément la distanciation et la présence du locuteur : le narrateur sélectionne la partie du corps et son comparant, au gré de ses affects, de ses associations, de l'imagination que lui permet l'univers dans lequel il évolue.

Le corps constitue-t-il un enjeu esthétique dans l'œuvre de Jean Lods ? La beauté physique n'est évoquée que trois fois, de façon explicite, dans l'ensemble de l'œuvre. La beauté de Marieka (*LMS*, II, 5, p. 150) est douloureuse pour le narrateur. Celle d'Ivana devient un défaut à partir du moment où le narrateur la vit comme une menace pour lui : « C'en était une [tare] en effet, sa beauté l'éloignait de lui comme l'aurait fait une tache lie-de-vin sur sa joue de lait, il se demanda ce qu'il représentait pour elle. » (*QJL*, p. 182). Le défaut n'existe que dans la perception de Romain, il n'est pas intrinsèque au corps de la jeune femme, mais est une conséquence de la peur de l'abandon. Elle pose encore problème dans ce commentaire d'Eric Feuguet : « Il en est de l'intelligence et de la mémoire comme de la beauté physique : elles se développent ou se

dégradent en fonction du désir que l'on a de conquérir le monde. » (*M*, p. 21). Elle se trouve sur le même plan que deux activités de la conscience, l'intelligence et la mémoire. Le désir permet, selon le narrateur, d'établir une équivalence entre l'intérieur de l'être et son apparence extérieure. Loin d'être scandaleuse comme tendent à la mettre en scène certains romans français contemporains, la beauté physique n'est ni acquise, ni donnée. « [L]e désir que l'on a de conquérir le monde » renvoie à l'ambition. Ce facteur présenté comme nécessaire à la beauté physique et morale est le fait du sentiment d'échec du narrateur et repose sur l'idéal classique *mens sana in corpore sano*.

L'appréhension de soi passe par la perception consciente de son propre corps qui nécessite le corps de l'autre. La perception de l'autre corps va conditionner l'appréhension de soi. Il importe donc d'étudier cette perception corporelle de la corporéité de l'autre. Pour ce faire, après avoir collecté et ordonné les manifestations du corps regardé, un certain nombre de phénomènes se sont révélés comme récurrents et porteurs de sens. Tout d'abord, il est apparu que le corps lodsien est souvent saisi dans un mouvement vertical, de descente ou d'élévation. Ce mouvement tend à se combiner avec un autre phénomène, celui de l'enfermement qui caractérise fréquemment les corps des personnages. Enfin, force nous a été de constater que, tel Jonas, le corps lodsien est un corps avalé qui parfois avale. L'avalage connaît deux modes dans l'œuvre lodsienne : la contamination et l'aliénation. Observons comment l'étude successive de chacun de ces phénomènes permet de mieux comprendre le rôle qui incombe au corps dans l'appréhension de soi et dans cette démarche qui sollicite la mémoire et que constitue la *remembrance*.

A. Le Corps érotisé

A.1. La Descente, l'élévation

La Descente. Le sexe est l'intime de *l'autre-dans-son-corps*, par excellence. Le contact du sexe de la femme est le fait d'une descente, dès *La Part de l'eau*. Si le sexe n'est pas décrit ainsi dans les romans suivants, c'est la rencontre charnelle qui semble placée sous le signe de la « chute » : en témoignent l'échec de la revanche du présent sur le passé dans la relation de Martin et de Marieka dans la *Morte Saison*, la première expérience sexuelle de Yann avec Lise dans *Le Bleu des vitraux*, la rencontre qui n'aura jamais lieu entre Emmanuel et Anne dans *Sven*, l'amour extraconjugal que vit Romain avec Ivana dans *Quelques Jours à Lyon*, le désir inaccessible du narrateur de *Mademoiselle*. La rencontre du sexe de la femme est synonyme de déception quand la femme possédée n'est pas la femme désirée (Marieka pour Eléonore, Sylvie au lieu de sa sœur), de terreur quand le fantasme de la mère-épouse s'imisce dans la réalité romanesque (Lise que Yann s'apprête à prendre dans la chambre de sa mère), de transgression (Ivana, emblème de la blancheur du Grand Nord, parfaite antithèse d'Hélène). D'un roman à l'autre, l'acte charnel est dysphorique. Cette sorte de chute semble annoncée par la représentation-même du sexe féminin. Le narrateur de *La Part de l'eau* utilise un lexème religieux pour désigner la pénétration de Jeanne : « Je la visitais [...] » (p. 77). La célébration du corps de la femme aimée s'achève aussitôt : « comme j'avais visité les maisons abandonnées au creux des collines. ». Le sexe s'ouvre sur un espace plus déserté que vide, ainsi que l'indique la comparaison à des « maisons abandonnées ». Le corps métonymie du personnage de Jeanne n'offre à l'amant qu'une hospitalité refusée. L'image d'Épinal du « creux des collines » se voit dotée ici d'une connotation négative : la nature ne livre refuge qu'à une désertion, de même que Jeanne ne se livre qu'à la condition d'une désertion d'elle-même. Le sexe de Jeanne, comme celui d'Hélène dans *Quelques Jours à Lyon*, est comparé dans la séquence III de la deuxième partie du roman, à « une éponge ». Ces deux évocations apparaissent dans les trames du roman comme deux souvenirs heureux : visions de la

femme à peine sortie du bain, qui ne sont pas sans évoquer la naissance de Vénus. Le sexe-animal de Jeanne est alors objet d'attraction et de plaisir : « J'aimais son bas-ventre constellé de gouttes, trempé comme une éponge, [...] » (p. 98). Le désir n'essuie aucun refus, comme l'indique la proposition relative finale : « où ma main allait chercher une fraîcheur brûlante. ». Le rythme ternaire à cadence majeure scande la complicité et l'équilibre des deux amants, à cet instant, tandis que l'oxymore « fraîcheur brûlante » fait du sexe de Jeanne un lieu ambivalent et singulier. Le sexe d'Hélène apparaît d'abord comme une forme circonscrite sur son corps et suppose une descente du regard : « Le triangle de son bas-ventre » (p. 142). Le sexe est vu sans être touché. Le stéréotype est aussitôt revisité par l'identification qui le compare à l'animal aquatique : « est comme une éponge lourde et noire. ». L'image est brève, comme fugitive, le contexte est différent : le narrateur imagine sa femme, se baignant seule, en un endroit du littoral réunionnais qu'ils avaient l'habitude de fréquenter ensemble. Si l'on reconnaît la symbiose de la femme avec l'élément liquide, l'attraction est absente : l'indifférence d'Hélène à l'égard de tout ce qui l'entoure comme vis-à-vis d'elle-même semble inviter le narrateur au détachement. Ainsi le désir des narrateurs lodsisiens dépend-il de la non désertion du corps de l'autre par l'autre. De plus, cette « exigence » du désir confirme que le sexe est représentation métonymique de la personne.

L'érotisation du corps se poursuit avec l'évocation du visage. Il entre également en contact avec le corps de l'autre. Tel est le cas dans une scène œdipienne du *Bleu des vitraux*. Le visage du fils s'enfouit dans le corps de sa mère : « ce visage qui s'appuie entre ses seins comme... » (p. 76). Le paragraphe suivant aide à compléter l'anacoluthie. « Entre ses seins comme un homme » ? Le discours indirect libre par lequel le narrateur fait intervenir la Veuve Toulec permet de reconnaître en René Toulec, le père de l'enfant, cet homme passé sous silence : « Tu ne crois quand même pas que je vais t'aider à entraîner mon fils dans votre chambre pour lui faire faire toutes les choses dégoûtantes par lesquelles tu le tiens !... ». Le tabou du nom du père s'associe au tabou de la sexualité parentale. Le narrateur devenu adulte prête ce double interdit à sa mère, et à sa grand-mère paternelle dans l'esprit de sa mère. Double interdit qui opèrerait pour

deux figures maternelles et qui laisse vacante la place de l'homme-père. La descente est ici à la fois le fait d'un *regressus ad uterum* et de l'érotisation transgressive du corps maternel. L'évocation est laissée en suspens par Anne-Sylvie. Elle donne immédiatement lieu à un commentaire méta-narratif qui poursuit le récit en focalisation interne : « La comparaison s'interrompt d'elle-même dans son esprit, elle n'ose la mener à son terme. ». L'érotisation du corps maternel est perçue par Anne-Sylvie, tandis qu'elle semble échapper à l'enfant. L'ambiguïté de la scène retient l'attention du narrateur, de Yann devenu adulte, qui adopte sur la scène le point de vue de sa mère. Il raconte en prenant en charge les résistances qu'il prête à sa mère. Il dénonce en se gardant de juger. Dans le même roman, le visage du Père Buret « rond comme un cul se fend d'un sourire. » (p. 188) fait l'objet d'une érotisation tout aussi régressive. La comparaison dénonce en fait l'obscénité du personnage qui réside dans son hypocrisie quant aux valeurs chrétiennes qu'il est censé représenter. Son visage, seule partie du corps que sa soutane lui permet d'exposer aux autres, prend un caractère anal aux yeux du narrateur. Enfin, le visage saisi dans son environnement peut faire l'objet d'un mouvement descendant. A l'heure de la promenade quotidienne, Sven « s'arrête sous la misère suspendue au plafond » de la véranda. En attendant « le vieux », « il souffle en gonflant les joues », tandis que la plante « se soulève dans l'air s'étale, lui retombe sur le visage comme une résille. » (p. 48). Ainsi « chapeauté » par le voile végétal, le visage du garçon est féminisé.

La confrontation de la réalité du corps de la femme avec la représentation que l'on s'en fait peut obéir à un principe déceptif, jusqu'au sentiment de trahison. *La Morte saison* en offre une illustration : « Et puis, chose qui me blessa absurdement, et que je ressentis un peu comme une trahison parce qu'elle était inattendue dans l'image que je me faisais d'elle, et qu'elle venait ainsi renforcer l'état d'esprit dans lequel je me trouvais, Marieka était entièrement brune, [...] » (II, 5, p. 151). La jeune fille est brune, alors que sa mère, Eléonore était blonde, de type européen. La fille ne peut être le double de sa mère, et le présent ne peut corriger ce qui, dans le passé, n'a pas eu lieu. Est-ce le corps de la fille qui trahit la filiation par son absence de ressemblance à sa mère ?

N'est-ce pas plutôt la réalité perçue dans le présent qui trahit les désirs inavoués dans le passé, autant qu'elle trahit le désir peu avouable du présent ? Le désir de reproduire ce qui n'a jamais eu lieu : l'amour partagé entre Eléonore et Martin. La déception naît du fait que la jeune fille ne peut être ni le temps retrouvé, ni le temps perdu : le désir d'Eléonore n'a eu d'existence que dans les fantasmes de Martin. Le face-à-face avec le corps de la jeune fille confronte Martin avec la seule réalité de ses désirs d'enfant et d'adolescent qui se sont joués de ses fantasmes d'homme mûr. Si l'image du corps de l'autre est déceptive, le regard peut également opérer une descente, mais d'une autre nature. Le regard baissé est moins signe d'humilité que d'inhibition, dans le cas d'Elisabeth Keller, personnage secondaire de *Quelques Jours à Lyon*. Ainsi le narrateur décrit-il sa démarche dans la rue à ses côtés : « Elle allait, le regard fixé sur le trottoir, la tête un peu baissée, comme inclinée par le poids du chignon. » (p. 77). Le rythme ternaire scandé par l'allitération labiale mime la pesanteur que la cousine de Simon Rivière ne s'efforce pas de cacher. Ce regard fixant le sol trouve un pendant négatif dans le mouvement descendant du regard hyperactif de Sylvie dans *Mademoiselle* : « Elle a quelque chose d'une fourmi, d'ailleurs, [...] son regard toujours baissé qui semble palper le sol comme avec des antennes. » (p. 89). L'association de la descente du regard et de l'insecte fait du regard de la femme du narrateur un signe de servilité. Ces yeux de femme qui voient sans regarder l'objet sur lequel ils se posent trouvent un corollaire dans le regard du vieux que surprend Sven, lors d'une séance du « jeu des personnages » : « Il a le menton appuyé contre la poitrine, les yeux grands ouverts comme jamais Sven ne les lui a vus. » (p. 100). Le regard posé sur les figurines ne voit plus le jeu, comme l'indique le rire qui « secoue » le vieil homme. L'objet, dont s'empare le regard, ne peut, là encore, être partagé. Il en est de même de ces autres regards, qui demeurent dans l'isolement du non communicable. Emmanuel remarque : « Je devenais comme lui [le vieux gardien du phare], le regard tourné vers le passé. » (p. 218). Le regard devient métaphore de la conscience qui non seulement revisite le passé, mais aussi qui hallucine le présent réunionnais. Ce regard comme « à l'autre bout de soi » est encore celui d'Hélène lorsqu'elle s'apprête à apprendre à Romain Durieux que Simon est son oncle : ayant

laissé sa phrase en suspens, le narrateur la décrit « Les yeux fixes comme sur une vision intérieure » (p. 125). La descente en soi par le regard s'accompagne de silence : « elle avançait sans rien dire, ses fines lèvres serrées [...] », comme si l'être entier était absorbé par l'objet vu. Il est rare qu'un regard croise celui de l'autre, dans l'œuvre de Jean Lods, *a fortiori* d'une manière euphorique. La deuxième séquence de *Quelques Jours à Lyon* donne à lire la description d'une photographie qui représente Simon et Sonia Rivière. La pause présente l'image d'un couple heureux et complice : « Elle souriait en le fixant, et lui, les yeux baissés vers elle dans un regard amoureux, lui rendait son sourire comme un baiser à distance. » (p. 39). Le regard baissé témoigne ici de la tendresse. L'échange parfaitement équilibré est mimé par la construction en chiasme des propos de la phrase : sourire / regard (qui fixe) / regard (baissé) / sourire.

Les lèvres savent aussi s'ouvrir pour retentir dans le silence de l'univers lodsien. Le narrateur de *La Morte Saison* résume ainsi la naissance de son échange avec Marieka : « [...] quelques phrases isolées pour commencer, maladroitement, gardant les traces de cet énorme silence [...] et que nos mots traversaient comme une source perlant goutte à goutte à travers les fissures d'une paroi de roc. » (II, 4, p. 142). La solidité du silence (« une paroi de roc ») cède à la puissance des mots qui tombent « goutte à goutte ». Parole du souvenir, l'évocation de l'enfance se fait eau tellurique. Sa résonance dans le silence s'accompagne d'un mouvement aussitôt descendant, sans point de chute, sans trêve ni achèvement. Seul le sens des mots et cette descente comme suspendue retiennent l'attention du narrateur. La métaphore filée de l'eau qui s'écoule de la Terre n'est pas explorée et semble mimer le suspens. Martin s'attarde sur cette parole sur l'enfance qui se refuse au sujet qui la parle. Livrée à l'autre, cette émanation du corps qu'est la voix se fait le signe d'une insoumission de celle-ci au sujet qui l'énonce. Cette infidélité est également observée chez l'interlocuteur à la fin du roman : « elle me dit d'une voix froide, détachée, comme intérieure : [...] » (III, 1, p. 212) et « Sa voix était sans expression, comme éteinte, indifférente. » (III, 3, p. 230). Martin est ici sensible aux inflexions. Dans ces deux notations, leurs caractéristiques sont martelées en un rythme ternaire. L'adjectif « détachée » trouve un écho dans

le complément de manière « sans expression » : la voix est infidèle à celui, à celle qui l'émet. La voix semble sourdre du corps de l'autre pour ne pas en sortir. Dans ces trois extraits, elle signe l'enfermement sans fin de l'être en soi. Le goutte à goutte de la parole tellurique, voire souterraine, s'associe à l'inflexion « froide », « comme intérieure », puis « éteinte » et monocorde d'un dire-crypte. Le locuteur ne cesse d'être absent pour l'autre à qui la parole est destinée et demeure replié dans son secret. Le secret n'est pas étranger à ces autres émissions de voix que sont les éclats de rires d'Anne-Sylvie, dans *Le Bleu des vitraux*. Ces explosions de joie, de rage de vivre, sont perçues comme une mascarade, l'apanage d'un rôle de théâtre : « les échos de ce rire bouffon » lit-on page 120. « [P]rovoquant et libre », ce rire fait contraste avec les rites et les interdits qui règnent sur le domaine de Salazie. Le narrateur prête à cette exultation sonore le pouvoir de tuer la mort dans le passé comme dans le présent : « [...] comme, à l'époque, il avait entraîné l'effondrement de cet autre monument funéraire qu'était la vie dans la famille Toulec », elle « fait exploser les planches » du cercueil d'Anne-Sylvie, dans la rêverie de Yann, durant les obsèques de sa mère. Le choix libre du jeu, dont ce rire n'est que l'un des aspects, a causé la chute de l'univers des Toulec. Dans l'esprit de Yann, la rêverie s'associe au souvenir comme pour les maintenir, là encore, en suspens : « [...] j'écoutais rebondir sans fin [...] » (p. 119). Là encore, l'émission de voix ne connaît pas d'achèvement et le silence s'associe la résonance pour faire place au secret. Mais ce rire qui tue la mort, « dément » (p. 118), est très vite « étouffé » par les « mots de poussière sèche » de la « douairière noire » (p. 120). La voix de la grand-mère de Yannou est aussi métonymique du personnage que le rire pour Anne-Sylvie. Dès la cinquième séquence du roman, le narrateur rappelle une scène maintes fois répétée, comme l'indique le présent de narration : « Il reste cette voix derrière moi, qui appelle inlassablement « Yannou ! Yannou ! », et qui se rapproche de moi à travers les couloirs de la maison, obsédante et menaçante comme l'avertissement de la crécelle du lépreux. » (p. 55 ; nous soulignons). La voix précède l'entrée en scène de la Veuve Noire. Ce mouvement descendant des modulations qui fondent sur l'enfant demeure dans toute son actualité dans le souvenir du narrateur-personnage

devenu adulte, ainsi qu'en témoigne la combinaison de l'allitération et de l'assonance de nasales avec l'allitération de fricatives. Le mouvement descendant est parachevé par l'identification de la voix à la « crécelle du lépreux ». Dès l'antiquité, le malade annonçait son approche aux valides en agitant cet instrument, afin de les préserver de toute contagion et de leur demander l'aumône. La littérature s'est très tôt emparée du personnage du lépreux pour en faire, à l'instar de l'aveugle, une figure annonciatrice de maux, voire d'une déchéance¹⁰⁵. La voix qui appelle l'enfant en redoublant son prénom « Yannou ! » retentit comme un message maléfique. Dans sa bouche, l'énoncé du prénom, qui désigne celui qui doit répondre, est ressenti comme un danger par l'enfant. Cette voix intervient comme une chute dans les rituels de jeux de l'enfant et introduit dans son univers le mystère de la nomination.

La chevelure est aussi émissaire d'un secret qui s'exhibe et se refuse. Yannou grave en son esprit les « boucles » de Lise. Fasciné, il leur attribue le pouvoir de contaminer de leur noirceur l'espace autour d'eux : « Lise [...] aux boucles qui épaississent l'ombre comme un rideau tombé. » (p. 140). L'obscurité épaissie devient tangible, mais l'image du « rideau tombé » rappelle l'inaccessibilité de l'autre, l'enfermement imparable de Lise dans son secret. Cet instantané fait écho aux vers baudelairiens :

« Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ; [...] ».¹⁰⁶

L'eau noire caractérise également Jeanne de la lagune : « Rejetée en arrière, sa chevelure flottait comme une flamme noire. » (p. 44). L'oxymore de la lumière obscure (« flamme noire ») complète l'antithèse du feu liquide (« flottait, flamme »). La singularité de la chevelure ressortit aussi aux sensations contraires suscitées par le feu et l'eau et que suppose son contact. Elle n'est pas sans conférer un caractère surnaturel au génie des marais. Mais, la limpidité de la chevelure n'apparaît pas, dans cet extrait du *Bleu des vitraux*, au profit du thème du caché, du voilé introduit par le lexème « rideau ». Il semble que la chevelure aquatique soit réservée, dans l'univers lodsien, à la

¹⁰⁵ Evoquons seulement ces exemples empruntés à la littérature française : *Tristan et Iseut*, de Bérout, *Zadig*, de Voltaire et *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, pour illustrer très sommairement le recours au motif à travers les âges.

¹⁰⁶ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « La Chevelure », Paris, Garnier Flammarion, p. 75-76.

blondeur. Elle est l'apanage de la féminité d'Eléonore, dans *La Morte Saison*. Dès l'incipit du roman, la manifestation de la jeune fille prend un caractère ophélien¹⁰⁷ : « Ce matin-là comme tous les autres il y avait une morte dans l'étang. ». Martin poursuit ainsi sa rêverie : « Je saisis la morte par sa longue chevelure blonde qui traînait derrière elle comme une plante d'eau. » (I, 1, p. 13). Cette algue féminine n'est tangible que dans le rêve et dans le fantasme. Elle se donne sinon à un autre : « La chevelure blonde d'Eléonore flottait derrière elle et venait parfois glisser comme une caresse sur les épaules et le dos de Patrice. » (I, 11, p. 73). Alliance de l'air et de l'eau, elle est effleurée autant qu'elle frôle en descendant le long du dos du rival de Martin, du moins est-ce ainsi que ce dernier perçoit de son œil jaloux cette séquence du passé. Souverain, le cheveu blond prend ici un aspect tentaculaire qui exauce ou trahit les désirs de l'être qui les porte. Cette image d'Eléonore semble gravée dans la mémoire du narrateur, car, elle revient le hanter à la fin du roman : « Les boucles d'Eléonore étaient encore plus dorées que d'habitude sous les derniers rayons du soleil, et formaient comme une fumée fragile et floue sur l'épaule de Patrice. » (II, 3, p. 140). Plus aérienne que limpide, la chevelure d'Eléonore reflète le feu solaire déclinant. A l'instar du feu du soleil couchant qui s'estompe, la chevelure a l'air de s'éteindre, puisque seule « une fumée » évanescence atteint Patrice. La chevelure rousse est au contraire dominée, comme l'indique la scène du salon de coiffure de *Quelques jours à Lyon* : « Il resta ensuite silencieux, les mains sur les cuisses, les coudes écartés, contemplant fixement les mèches qui tombaient l'une après l'autre comme des flocons. » (p. 202). La longue chevelure rousse d'Ivana subit les assauts des ciseaux sous les yeux de Romain qui s'était investi de la mission de façonner à son idée la féminité de la jeune Tchèque. Comme l'indique le terme « mèches », la chevelure a perdu son unité, de même que sa limpidité devient solide en tombant sur le sol (« flocons »). Si le visage s'en trouve dégagé, la laque y dépose « un voile qui accentua leur éclat écureuil ». Ainsi ordonnés, les cheveux font ressortir le teint, les traits et plus particulièrement les yeux d'Ivana. Romain semble la voir, et plus exactement la voir le voir, pour la première fois : « Il semblait avoir soudain peur

¹⁰⁷ Cf. nos développements Première partie, chapitre 2, p. 118, 121-122, et chapitre 3, p. 186 et 206-207.

de la femme dont il voyait le visage offert dans le miroir devant lui, sous le feu des lampes. » (p. 202). Cette scène de couple en apparence anodine fait place à une expérience fondamentale, le face-à-face avec le visage de l'autre. Il se produit par l'intermédiaire du reflet dans la glace. La femme est décrite comme une victime exposée, comme en témoigne le choix du lexème « offert » et celui de l'expression « sous le feu des lampes ». La peur naît-elle de l'autre, perçu pour la première fois comme autre ? ou est-elle la peur de saisir dans le regard de l'autre l'effet de son propre regard ? Conséquence d'une chute, l'apparition du visage de l'autre manifeste les regards et provoque l'épiphanie de l'ipséité de soi comme un autre.

L'Élévation. De la même façon que les mouvements descendants du corps, les mouvements ascendants font, pour la plupart, l'objet d'une érotisation. Le corps ascendant est d'abord un corps masculin déhiscent. En cela, on retrouve dans les romans lodsiens une stéréotypie universelle. Le sexe en érection de Yannou est « un animal raide comme une baguette » (p. 140). Le corps ascendant se veut dominateur. Soucieux de « retrouver Lyon », Romain avance avec l'assurance du vainqueur en terre conquise : « Il allait droit devant lui, les mains dans les poches, le menton comme un éperon. » (p. 28). Il pénètre dans les rues le corps en pointe. Moins aérodynamique car les bras restent détachés du corps, le maintien du grand-père de Sven lorsqu'il traverse le jardin : « Il suit des yeux le vieillard qui fend les herbes, raide comme un piquet, la nuque droite, les bras légèrement écartés du corps. » (p. 43 ; nous soulignons). La détermination est mise en valeur par le rythme ternaire que réalisent l'épithète détachée et les deux appositions qui suivent le groupe verbal. L'allitération régulière de la fricative [r] semble scander sa progression.

Les narrateurs lodsiens se plaisent souvent à suspendre dans les airs les objets qui retiennent leur attention, à les doter d'une caractéristique aérienne. Ainsi défient-ils les lois de la pesanteur et se détachent-ils pour mieux apparaître aux regards. Le corps n'échappe pas à ce motif. Dans *La Part de l'eau*, le visage de Jeanne revêt subitement les traits d'un oiseau, prêt à

prendre son envol : « Ses yeux étaient immenses, ses narines palpitaient comme des ailes. » (p. 161). La comparaison à un volatile (« comme des ailes ») se double d'une image organique avec le verbe « palpitaient ». Le corps se voit animalisé. Il en est de même dans une période que l'on peut lire dans *Sven* et dans laquelle le regard du héros éponyme est comparé à un écureuil : « Très loin au dessus de lui, une fois que son regard a remonté les étages de buissons, de fougères arborescentes, de petits arbres râblés et touffus, puis sauté de branche en branche comme un écureuil, [...] » (p. 57). L'animalisation du regard permet de donner à voir son extrême mobilité, à l'image du rongeur. Mais cette mobilité se met au service d'une ascension, comme en témoignent, dans la protase, l'indicateur spatial « très loin au-dessus de lui » et le verbe « a remonté » suivi du complément « les étages » qui introduit une gradation. Rien ne semble pouvoir arrêter cette élévation du regard : les expansions du complément d'objet sont trois groupes nominaux juxtaposés en un rythme ternaire à cadence majeure qui réfèrent à des éléments déhiscent de la végétation (« buissons, fougères arborescentes, petits arbres »). La thématique du regard est reprise par le verbe *voir* autour duquel s'articule la fin de la protase : « il voit un mouchoir de ciel bleu cerné de feuillages : [...] ». On remarque la construction en boucle de la protase qui commence et s'achève par l'évocation du ciel. Une rupture paratactique marquée par les deux points introduit l'apodose : « il est comme au fond d'une cheminée dont les parois sont sans failles, [...] ». Cette nouvelle comparaison commandée par l'auxiliaire *être* réalise une double antithèse avec la protase : l'enfermement du sujet regardant dans un espace confiné (« fond d'une cheminée » aux « parois [...] sans failles ») s'oppose à l'infini de l'objet regardé, tandis que le pôle de ce ciel contemplé culmine au-dessus des profondeurs de la forêt. Le regard en contre-plongée délivre le corps qui est comme prisonnier. Le tour restrictif du groupe verbal associé au modal *pouvoir* le confirme dans la clause de l'apodose : « et d'où l'on ne peut sortir que par ce minuscule et inaccessible hublot azur. ». La métaphore du « hublot » fait de la forêt un gigantesque navire, et permet de localiser la « cheminée » de la comparaison dans la salle des machines. Filée, cette métaphore transformerait la terre insulaire en un bateau. La fin de

l'apodose est symétrique à la fin de la protase. Le mouchoir et le hublot constituent des cadres autant que des points de fuite du regard. Leur étroitesse fait pendant à celle des entrailles de la forêt et, paradoxalement, l'issue qu'ils offrent à l'enfant font de cet antre végétal un *locus amoenus*. L'envol du regard (protase) met en valeur la réclusion terrestre du corps de l'enfant (apodose). Le déséquilibre rythmique produit par la longue protase parachève l'effet ambivalent de délivrance et de chute. C'est pourquoi cette période appartient au « type en arc », décrit par Léo Spitzer¹⁰⁸.

Le motif de l'envol ascensionnel connaît une variante dans l'univers lodsien : isolé de l'espace dans lequel il s'inscrit, l'objet plane dans les airs. Le terme de prédilection employé par les narrateurs lodsien est le verbe *flotter*. Pour ce qui est du corps et plus spécifiquement du visage, le motif s'associe l'isotopie végétale. L'alliance de la limpidité que suppose le sème du verbe *flotter* à cette dernière donne lieu à une comparaison récurrente du visage féminin au nénuphar blanc. Anne-Sylvie, installée depuis peu rue Juliette Dodu, apparaît ainsi dans la vision de son fils : « Son visage est comme un grand nénuphar blanc. » (p. 38). Le narrateur adulte imagine sa mère dans l'intimité du bain qu'elle prend dans le bassin du jardin. Cette phrase clause achève une vision des faits et gestes du quotidien vespéral de la jeune femme, — vision appelée par une série de phrases interrogatives à l'imparfait. L'eau et le jardin semblent rendre inéluctables l'image de la fleur qui est liée ici à la nudité. Dans *Quelques Jours à Lyon*, le visage de la mère, celle de Simon, est de nouveau comparé par le narrateur à un nénuphar blanc : « Son visage semblait flotter comme un nénuphar dans l'obscurité. » (p. 95). L'extrait coïncide avec la vision dans laquelle le fils se plaît à imaginer le retour *post mortem* de son père à La Réunion. L'obscurité du jardin se substitue à celle du couloir. La comparaison est développée dans la phrase suivante et s'étend au corps tout entier : « Avec sa longue robe claire sur son corps menu, elle avait l'air d'une grande fleur blanche et frêle, vacillante sous son propre poids. » Le nénuphar se combine avec le narcisse. Si l'élément liquide est absent de l'évocation, le verbe *flotter* permet cependant d'envisager la pénombre comme un espace liquide. La comparaison figurative se double d'une comparaison chimérique, au

¹⁰⁸ Cf. Léo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1980, p. 406-407 : « Envol dans les nues et chute sur la terre constituent les deux parties de cet arc linguistique. On pourrait nommer type en arc ce type de phrase. »

moyen des lexèmes « semblait » et « avait l'air ». Le corps est assimilé à la tige, tandis que les pétales l'envelopperaient comme un vêtement. A la fin de la onzième séquence du roman, le visage d'une autre femme est doté de cette fragile déhiscence : « Dans la pénombre du crépuscule, le visage d'Hélène, comme soulevé et détaché du reste de sa silhouette par le col du manteau, paraissait un nénuphar pâle flottant dans l'air. » (p. 224). L'obscurité reste cette fois-ci aérienne. La comparaison figurative se donne deux épithètes détachées pour comparant « soulevé et détaché », précisées par deux expansions « du reste de sa silhouette » et « par le col du manteau ». Comme dans la comparaison relative à la mère de Simon, le vêtement semble à l'origine de cette perception parcellaire du corps : là, la robe, ici le manteau. A la différence des deux extraits précédents, la comparaison chimérique qui introduit l'image du nénuphar par le verbe paraître déréalise cette scène de séparation entre Hélène et Romain : la réalité s'impose comme une vision. Ces trois visages-nénuphars sont attribués à trois femmes mères. Or, le visage d'Ivana est comparé à un végétal qui n'est pas désigné avec précision : « Elle rit, redressant le cou et soulevant du même mouvement son blanc visage comme une fleur. » (p. 182). Le visage de la jeune femme est blanc intrinsèquement, comme son corps. A l'inverse des trois autres femmes, sa déhiscence est forte et heureuse, comme le montrent les verbes « rire, redresser » et « soulever ». Ivana est maîtresse de son corps dont les membres s'articulent sur sa seule commande. L'éclosion du visage est le signe de son épanouissement. Alors que le visage-nénuphar semble tenir sa mobilité de la limpidité de l'obscurité, le visage-fleur d'Ivana s'inscrit dans un mouvement du corps tout entier. C'est d'une façon tout à fait différente que Yannou redresse la tête dans *Le Bleu des vitraux* : « la tête un peu rejetée en arrière comme le fait toujours son père. » (p. 146). Le geste arrogant est avant tout mimétique. L'enfant singe la fierté de son père planteur. L'aisance corporelle est ici empruntée.

Le mouvement ascendant relatif au corps s'applique également à l'élan de l'intérieur vers l'extérieur, ce qui n'est pas sans rappeler l'esthétique expressionniste. Faut-il s'étonner de ce que la jeune Tchèque, que le narrateur associe volontiers aux femmes de Klimt, soit ainsi décrite dans

un instantané : « Elle avait les joues d'un rose très clair, comme colorées de l'intérieur. » (p. 180). Le sang comme la vie qui bouillonne en elle se manifeste aux regards. La parfaite cohérence de l'intériorité avec l'apparence caractérise aussi Madoune, la fille de Marthe, nièce de Madame Villette. Comme Ivana, cette figure féminine de *La Morte saison* est fortement érotisée, ainsi qu'en témoigne l'attention que porte le narrateur à ses zones érogènes (lèvres, jambes, hanches, ...). Page 195, la description de sa poitrine, attribut féminin par excellence, évoque une déhiscence phallique : « les deux rondeurs symétriques de ses seins dont la vigueur était comme soulignée par l'ouverture d'un bouton du chemisier. » (II, 14). La fermeté des seins indiquée par le mot « vigueur » d'ordinaire employé pour qualifier le membre viril s'associe au chemisier ouvert, rappelant la forme triangulaire du pubis, pour faire de l'adolescente un être hybride. Cette évocation de la jeune fille rappelle celle relative à sa grand-tante, Eléonore, au même âge. Saisie en contre-plongée, Madoune présente une apparence doublement déhiscente. Elle s'approche en effet de Martin allongé dans l'herbe qui la perçoit ainsi : « Elle m'apparût plus haute que les montagnes, le menton accusateur et les cheveux perdus dans le bleu celluloïd du ciel. » (I, 1, p. 17). Le regard remonte le long de son corps, puis du bas du visage aux cheveux. Cette déhiscence est le fait du point de vue de Martin. En revanche, la puberté naissante du corps de l'adolescente se manifeste par une ascension figurée au moyen d'une comparaison insolite qui est empruntée au quotidien des deux enfants : « Sa poitrine commençait à pousser et il y avait comme deux balles de tennis qui gonflaient le tissu de la robe » (*ibidem*). Comme celui de Madoune, le corps adolescent d'Eléonore paraît érectile et hybride. Tandis que l'ascension de l'intérieur vers l'extérieur est réalisée par les personnages féminins, Yann la subit dans *Le Bleu des vitraux* : « De mon cœur comme de ses parterres elle arrache les mauvaises herbes. » (p. 58). Une femme, en l'occurrence la Veuve Noire, en est l'instigatrice. L'organe vital est comparé à des massifs de fleurs. L'expression « les mauvaises herbes » montre que le narrateur prend en charge momentanément le point de vue moraliste et normaliste de la douairière. Cette notation passe par l'organe qui est considéré comme le siège des sentiments, pour dénoncer l'action de l'autre au

plus profond de soi, l'aliénation. Ce geste ascensionnel se distingue de ces autres mouvements ascendants réalisés par des regards et décrits comme salutaires dans *Quelques Jours à Lyon*. Après un séjour prolongé dans l'obscurité, le regard de Romain cherche subitement refuge dans la lumière :

« Romain frissonna, ses yeux bleus égarés glissèrent le long des volumes de la bibliothèque, se perdirent dans l'ombre du fond de la pièce, puis revinrent au cercle de clarté projeté par la lampe, comme on remonte en toute hâte du fond de l'eau après une trop longue plongée. » (p. 153).

Lors de son premier entretien avec Sonia, la femme de son père, le protagoniste est envahi par un sentiment de malaise. L'attraction de la lumière est explicitée par la comparaison à une apnée dans l'eau jusqu'à la suffocation. Le regard se trouve assimilé au souffle. A Prague, c'est la couleur bleue des yeux du père de la jeune Tchèque qui devient salvatrice : « Il avait des yeux d'un bleu très clair, le même que ceux d'Ivana, que Romain fixait comme on se cramponne à une bouée, c'était la seule chose ici qui lui rappelât la jeune femme. » (p. 238). De nouveau, la comparaison, même si elle relève d'une expression toute faite, suppose une mise en danger de l'individu évoluant dans un espace marin, ainsi que l'indique la bouée. Dès la séquence 6, l'image de la nage ascendante apparaît, mais appliquée par le narrateur à la progression d'Hélène dans la bibliothèque universitaire de Saint-Denis :

« Là-bas, près de l'entrée où elle discutait avec la bibliothécaire, une mince silhouette brune s'était retournée, s'était dirigée vers eux en souriant, comme ramenée brasse à brasse par le bras maigre de Rananjalou levé au-dessus de lui et faisant signe d'approcher. » (p. 122 ; nous soulignons).

Quelque peu autoritaire, le geste ne revêt pas de caractère salvateur, il accompagne seulement l'entrée de la nièce de Simon sur la scène qu'est la vie du fils de l'écrivain. Hélène pénètre dans le champ de vision de Romain.

A l'inverse, le corps connaît des mouvements oscillatoires, répétitifs, voire mécaniques. Il est rare qu'une telle mobilité soit euphorique. Simon Rivière, l'écrivain de *Quelques Jours à Lyon*, redécouvre avec joie l'un des gestes de l'enfance. La description que fait le narrateur omniscient de cette scène donne lieu à une instrumentalisation du corps : « Il se remet en selle en se rappelant

que la meilleure technique consistait à pencher le corps en arrière en se servant des bras comme balancier. » (p. 62). La maîtrise heureuse de son corps ressortit aussi à la mémoire du corps : la joie est également souvenir de la joie, comme le balancement des bras est suscité par le souvenir de cette posture sur la bicyclette. Dans ce roman, le mouvement oscillatoire et mécanique est aussi le fait de la vieillesse : « Sa tête [celle de Sonia Giroday] tremblait légèrement comme beaucoup de vieilles personnes. » (p. 145). Le comparant comporte une ellipse et la phrase correcte grammaticalement présente une dislocation du point de vue du sens. La structure de la phrase établit une équivalence entre le tremblement de la tête et les personnes âgées, une caractéristique d'une partie du corps pour l'ensemble de l'individu. Or, la comparaison porte sur le prénom « Sonia » qui constitue à lui seul la phrase nominale précédente, propriétaire du membre en question, et rappelée par le déterminant possessif « sa ». La métonymie se double d'une hypallage : le tremblement dû au vieillissement devient le seul fait de la tête. Le narrateur-personnage de *La Part de l'eau* observe un mouvement tout aussi mécanique, lorsque le chef de chantier boit : « A chaque gorgée, sa pomme d'Adam rebondit comme une balle de ping-pong. » (p. 220). La comparaison prosaïque tend à réifier le corps du personnage. Tressautent également les paroles qui brisent le silence, dans *Le Bleu des vitraux* : « [...] ce malaise indistinct qui ne s'exprime encore que par le bruit mat des mots rebondissant comme des boules d'une bande à l'autre du billard éclatant de la nappe, [...] » (p. 74). La qualité de résonance suscite la comparaison. On reconnaît le motif de la sanction des mots-objets fréquente dans les contes. Cette réification des mots se retrouve dans *Sven* : « Des syllabes roulent dans sa tête, s'associent en mots qui d'eux-mêmes se rangent comme des wagons, dans un ordre propre à composer tout un train de phrase : [prière pour la Vierge Marie]. » (p. 138). La comparaison renvoie au jeu du train miniature du vieil homme du cirque. Ces deux derniers comparants empruntés à l'univers de l'enfance explicitent des énonciations qui semblent avortées, dans la mesure où elles ne donnent pas lieu à un échange. Les propos émis durant le repas sont espacés les uns des autres et sans lien, tandis que Sven annonce des phrases qu'il ne saisit pas. Privé de mère et évoluant dans un univers

exclusivement masculin, la prière dédiée à la Mère des mères le met face à son *manque à être*. Ces mouvements sont aussi peu créatifs que celui des seins de Jeanne qui stagnent sur l'eau : « [...] posés à la surface, [ils] semblaient flotter comme ces oiseaux blancs que nous voyions un peu plus loin à proximité du grand banc de sable qui barrait la lagune avant la haute mer. » (p. 97). Le corps lascif prend l'apparence de volatiles immobiles. Les femmes endormies de l'œuvre de Klimt évoquée dans *Quelques jours à Lyon* montrent la même inertie passive, létale : « Il contemplait ce panier de femmes endormies, ces membres entremêlés comme les tiges d'un bouquet, ces visages abandonnés au sommeil, la carnation de lys des paupières fermées. » (p. 235 ; nous soulignons). On reconnaît *La Jeune fille*, huile sur toile datant de 1912-1913, que le narrateur du roman lodsien intitule « *La Vierge* ». La comparaison figurative « comme les tiges d'un bouquet » est prolongée par la métaphore intersectionnelle des femmes-fleurs, lys, cueillies dans leur sommeil. Cette description du tableau ne manque pas d'évoquer la strophe qui clôt le poème rimbaldien « Ophélie » :

« — Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles
 Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,
 Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
 La blanche Ophélia flotter, comme un grand lys. »¹⁰⁹.

La résonance intertextuelle invite à relier le motif du visage-fleur au motif ophélien qui participe à la dramatisation de la *fantasy* liminaire de *La Morte saison*¹¹⁰.

A. 2. La Scène intime

La scène amoureuse est le fait du théâtre intime. Excepté dans *La Part de l'eau*, dans *La Morte Saison* et dans *Sven*, le personnage lodsien est un homme marié. Seul *Sven* est dépourvu de l'évocation de quelque amour. Dans les autres récits, le personnage connaît pour la première fois une passion selon ses plus profonds et quelquefois ses plus primaires désirs. Entendons par *passion*, du verbe déponent latin (à la forme passive mais au sens actif) *patior*, une relation affective

¹⁰⁹ Arthur Rimbaud, *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, 1973.

¹¹⁰ Cf. les divers renvois auxquels invite la note de bas de page n°107, p. 177.

dans laquelle le sujet dominé par ses désirs n'est plus à même de vivre sa vie selon son libre arbitre. L'objet de cette passion n'est jamais son épouse légitime : dans la prose lodsienne, le régime matrimonial ne semble pas pouvoir coïncider avec le plaisir charnel. La conception du mariage s'en trouve alors datée : le choix d'objet imposé par des « contingences » familiales dans le mariage ne permet le mode d'être au désir qu'hors union conjugale. La loi familiale tient lieu de devoir conjugal. Les ambitions du clan soumettent le choix d'objet.

Le désir-plaisir semble davantage se calquer sur le modèle paternel. Celui-ci ouvre la voie au désir pour soi. Cependant le désir présent n'en demeure pas moins le jouet des désirs défendus de l'enfance. Pour ce qui est des descriptions de l'acte charnel, les stéréotypes sont par ailleurs fort nombreux : la première fois qui ne cesse de se répéter, l'harmonie des éléments symbolisée par le couple, les gestes types prenant pour objet les zones érogènes. Le narrateur-personnage fait de la première union charnelle des personnages de la lagune un événement singulatif marqué par la déception, comme l'indique le conditionnel passé du verbe introducteur : « J'aurais dû être satisfait : elle se laissait faire, elle ouvrait toutes les portes ; mais ce n'était pas pour m'accueillir. » (p. 77). Dès le roman inaugural, la possession est placée sous le signe de la passivité de la femme : l'abandon est une désertion. L'union sexuelle n'est pas la seule gestuelle à démontrer la tendresse. Il arrive aux personnages de ne partager que leur sommeil. De date très ancienne, le partage de la couche s'inscrit dans la symbolique nuptiale. Tel est le cas de la première nuit qu'Ivana passe dans la chambre lyonnaise de Romain. Assise dans l'unique fauteuil, elle semble veiller sur lui. Il en est de même de Martin et de Marieka, dans *La Morte saison* : « Nous montâmes nous coucher de bonne heure, et cette nuit-là je la tins dans mes bras sans faire l'amour avec elle, tandis que le tambour du toit résonnait sous l'averse. » (II, 13, p. 192). L'attitude protectrice du personnage (l'« embrassement » dans l'acception littérale du terme) est complétée de la proposition infinitive introduite par la préposition restrictive *sans* qui signale une rupture momentanée des « rituels amoureux ». Le non désir ou le non-pouvoir-désirer n'entame en rien l'affection et est tantôt le fait de la femme, tantôt celui de l'homme : Jeanne, « — Pardonne-moi, dit-elle, je ne peux pas. »

(p. 136) ; Martin, « Je n'ai pas envie. » (p. 190). On ne peut que remarquer cependant que l'acte charnel est exclusivement perçu du point de vue masculin et fait peu de cas du désir et du plaisir de la femme. Considérons par exemple cet extrait de *La Morte Saison*, qui est probablement, avec *Quelques Jours à Lyon*, le roman lodsien qui explore le plus l'écriture de la passion :

« Toutefois sa phrase avait balayé mes dernières hésitations. Je soufflais la bougie et me déshabillai avec une espèce de rage. Puis je la rejoignis sur le drap. Elle m'accueillit avec un soupir. Tout de suite je fus en elle. » (II, 7, p. 162).

La narration de la première fois des deux amants donne à lire une description behavioriste de l'acte sexuel qui se réduit à une pénétration rapide. En témoignent la dernière phrase lapidaire, le sème de l'immédiateté dans l'indice temporel « tout de suite », le passé simple de premier plan et l'image *être en quelqu'un* pour désigner l'acte. Par sa pudeur, cette image contraste avec l'exhibition du moyen de contraception naturel (compte des semaines) utilisé par Marieka. Il n'y a aucun préliminaire, au point que, dans la mesure où l'acte survient une fois que sont résolus les questionnements relatifs à la contraception, cette première fois peut sembler, par son évocation, un accouplement hygiénique. La description du plaisir féminin est fort peu envisagée par l'écriture. Il se limite ici à un soupir. Ailleurs, il est en général absent. Dans l'amour lagunaire, Jeanne demeure une sorte de poupée de chiffon : « J'avais l'impression de retrouver Jeanne, comme si les instants où j'avais fait l'amour n'avait été qu'un passage à vide, un creux, une nappe de brouillard qui nous avait séparés. » (p. 79). Remarquons que le rythme ternaire à cadence majeure semble mimer l'acte et témoigne d'un souci prosodique de la part du narrateur-personnage. Plus important nous semble le solipsisme imposé à l'homme dans l'acte par la femme. Le procès à la première personne du singulier « j'avais fait l'amour », dépourvu de l'expansion d'accompagnement introduite par la préposition *avec*, relève du narcissisme primaire en ce sens qu'il ne suppose aucun objet : l'acte évoqué dans une proposition subordonnée relative de temps, expansion caractéristique du complément circonstanciel « les instants », devient une activité semblable à une autre, et même plus ennuyeuse. Un seul extrait de l'œuvre fait exception

et montre une attention particulière au plaisir féminin. Il trahit une sympathie particulière du narrateur pour le personnage d'Ivana, la Pragoise exilée à Lyon :

« Il arracha le drap qui la recouvrait, s'étendit sur elle. Elle eut tout de suite le visage perdu. Elle faisait l'amour avec d'étranges grognements, des mouvements brutaux suivis de moments où elle restait complètement immobile, les yeux grands ouverts vers le plafond, reprenant des forces, attendant la nouvelle éruption qui la forçait de nouveau à baisser les paupières. » (p. 184).

La narration exhibe l'immédiateté de la cause et de l'effet, de nouveau au moyen du déictique temporel « tout de suite ». L'exhibition à laquelle se prête la narration est-elle sur le point de céder à la vantardise ? Elle se consacre subitement au portrait de la jeune femme en train de jouir. Par une série d'observations, le plaisir féminin se voit placé sous le signe de l'animalité, comme l'indiquent les lexèmes suivants « grognements, mouvements brutaux, reprenant des forces, éruption ». Ce compte rendu de l'acte qui témoigne d'une distanciation et distingue la manière d'Ivana parmi celles d'autres actes sexuels qui, eux, restent hors champ. On ne peut que s'interroger sur la fonction de cette exhibition exclusive de l'autre, de la femme, dans le plaisir intime. Faut-il rappeler que *Quelques Jours à Lyon*, seul roman qui évoque le plaisir d'un personnage féminin, est également le seul qui est écrit à la troisième personne du singulier.

Le corps amoureux est souvent évoqué en état de symbiose avec la nature environnante. *La Part de l'eau* en offre un premier exemple : « Son corps était froid, comme le sable sous elle » (p. 90) et « femme de sable allongée sur la dune, statue à demi recouverte » (p. 91). La chair du corps de Jeanne se confond avec la matière que présente le sable, matière informe et érosive. Il en est de même des corps des amants dans *La Morte saison* :

« Dans ce miroir le corps nu de Marieka descendait entre les tiges inversées des sonjes, à peine tremblé par la ride délicate qu'une araignée d'eau tirait depuis la rive, et moi je plongeais dans le bassin transparent, vers cette femme liquide que soulignait le pinceau du soleil à travers une lucarne de feuille. » (II, 9, p. 171).

L'eau est l'élément médiateur entre les deux amants. Les mouvements des corps indiqués par les verbes montrent une descente suggestive : contraire au caractère déhiscent des roseaux, dans le cas de Marieka, donc complémentaire ; complémentaire également la plongée de Martin dans la

mare vers la jeune femme, descente qui figure une pénétration. La description de la scène ne manque pas de recourir à un grand nombre de clichés : le « miroir » de l'eau, « le pinceau du soleil » qui convoque l'image de la Nature peintre (impressionniste), « la lucarne de feuille » qui évoque la maison de verdure, le *locus amœnus*, constituent autant d'éléments qui se combinent avec la verticalité et l'horizontalité des éléments masculins et féminins. L'ensemble réalise un paysage d'une facture romantique. L'évocation des zones érogènes est également stéréotypée, comme en témoigne le sexe paysage de Jeanne :

« Mes yeux fixèrent les siens, puis mon regard coula le long de son corps, avec une halte plus longue pour les seins et pour ce fond de vallée creusé entre ses cuisses jointes et son torse penché vers moi. » (p. 96 ; nous soulignons).

Le regard descendant rencontre le mouvement descendant du buste de Jeanne, les corps corroborent la rencontre. Le narrateur se plaît à évoquer les différentes parties du corps en recourant au procédé de l'accumulation : « les reins cambrés, les seins tendus vers les mains de cette brise qui se levait » (p. 102). Dans *Quelques jours à Lyon*, le procédé d'accumulation est probablement le plus abouti. Citons pour exemple :

« Il contemplait ces seins que la position horizontale tassait sur eux-mêmes, cette peau très pâle que bleussait le réseau des veines, ce ventre plat marqué par l'ovale du nombril, ces hanches qui s'épanouissaient comme un violoncelle, ce triangle acajou et moussu au creux des cuisses. » (p. 208).

Les parties du corps font l'objet de caractérisations grâce à des subordonnées qui les mettent en valeur. Elles deviennent ainsi tout à fait des métonymies du corps désiré et du désir-même. Ceci n'est pas sans rappeler l'esthétique du blason, chère à la littérature érotique, de Clément Marot jusqu'à Bataille en passant par Sade, et remise au goût du jour avec la célèbre scène du *Mépris* de Jean-Luc Godard.

Pas plus que l'acte, le texte ne cherche la performance, exhibe presque cette absence de performance. Le corollaire de ces imagos n'est autre que le sentiment de culpabilité, qui, lui, montre une diversité que la passion ne détient pas. Dès la première manifestation du corps de Jeanne, dans *La Part de l'eau*, il ressortit à la fragilité irréductible du corps féminin qui fait de la femme, objet de jouissance de l'homme, une victime : « Ce corps sans défense, sans signal

d'alarme, sans veilleur de nuit, j'avais l'impression de le cambrioler. » (p. 77). Le rythme ternaire s'associe à l'anaphore de la préposition de restriction *sans*. Ainsi est-il donné libre cours à l'expression de la pitié. L'insistance transforme ici l'attention en sensiblerie. Le choix du verbe « cambrioler » témoigne du fantasme du viol et dénonce le fait que la possession de la femme relève de la perversion : le narrateur exhibe le pouvoir qu'il pense prendre sur l'autre par l'acte sexuel. La culpabilité peut également expliquer l'insatisfaction récurrente du personnage en raison des corps désertés de ses amantes, la sauvagerie exhibée d'Ivana qui n'est peut-être pas dépourvue d'un certain dégoût ainsi que le regard du narrateur indifférent au désir féminin, et ceci par un transfert de culpabilité : le désir est moins coupable, puisqu'il ne véhicule pas la joie escomptée.

Les stéréotypes dont le corps fait l'objet ne doivent pas cacher la particularité de la passion lodsienne. Le choix de l'objet est toujours réalisé en regard avec la femme désirée dans le passé ou celle qui aurait non seulement dû l'être pour son appartenance familiale mais qui aurait dû aimer en retour. Le désir est placé sous le signe de la nostalgie dans la mesure où il répare le fait de ne pas avoir eu lieu. D'une certaine façon, le sujet regrette (de désirer) ce qu'il n'a jamais eu, n'a jamais perdu. La femme est choisie pour sa capacité à réparer le passé. La loi du désir oppose un passé au présent mais ce qui a eu lieu dans le passé est précisément ce qui n'est jamais arrivé et ce que le personnage s'efforce de re-produire. La relation avec Marieka est éloquente à cet effet :

« Je me disais que ce geste par lequel j'avais attiré Marieka contre moi était la réplique de celui que j'avais saisi entre Eléonore et Patrice, à ce même endroit, alors que le jour tombait, que l'ombre commençait à rouler son tapis sombre sur les montagnes, que les oiseaux chantaient dans la volière des bambous en faisant ployer sous leurs poids les longues flèches souples. » (II, 3, p. 140).

Multiplés sont les allusions à la référence que le couple Patrice-Eléonore représente pour Martin. Marieka ne saurait lui rendre son amour d'enfance, quand bien même l'environnement extérieur semblerait concourir à rendre l'illusion opérante. Ainsi la passion amoureuse devient-elle perversité. Il s'agit pour le sujet lodsien de re-produire dans le présent ce qui n'a jamais eu lieu. La

particularité de *l'être au désir* du sujet lodsien réside dans le fait qu'il reste gouverné par la *libido* du sujet enfant : l'adulte tente de recouvrer ce qu'enfant il n'aurait su/pu faire avec l'objet désiré mimétiquement dans l'enfance (la mère désirée par le père, Eléonore par Patrice), la mère elle-même (Yann et son amour ambigu pour sa mère Anne-Sylvie), la « fiancée » accordée à un autre plus âgé (Eléonore), leurs avatars (Marieka et Lise). L'exploration du mode d'*être au désir* masculin est déterminée par des schémas qui, réducteurs, indiquent un complexe de castration non surmonté, et cela tant dans la narration de ces scènes érotiques que dans leur énonciation. Celle-ci, en effet, semble déterminée par les archaïsmes que sont les critères « pur » et « impur », dans la mesure où ses modalités sont tantôt au service de la culpabilité, de la bestialité ou encore du dégoût, tantôt contribuent au dévoilement de performances revanchardes.

B. L'Avalage

Pris, le corps sait également prendre et même se prendre. L'œuvre de Jean Lods décline le motif de l'avalage de nombreuses façons qui ont toutes en commun la réciprocité, l'ambivalence. Le corps dévoré dévore et / ou se dévore. Le corps enfermé enferme. Le corps contaminé contamine. L'être aliéné aliène. Cependant, le passif et le réfléchi offrent plus d'occurrences que l'actif.

B. 1. La Dévoration

La dévoration est rarement le fait du regard. Reprenant l'image morte figée dans des expressions lexicalisées telles que *dévoré du regard* et *embrasser du regard*, le narrateur de *Mademoiselle* associe par deux fois la dévoration et le regard. Le point de vue critique que le fils prête à sa mère sur les propos qu'il tient se manifeste à lui par un regard dévorateur : « Je vois la façon dont tu embrasses du regard la pièce où nous sommes comme pour me dire avec une ironie douloureuse : « C'est ça que tu appelles une lagune ! » (p. 10). De même qu'il rêve éveillé la présence de sa mère

morte, le narrateur hallucine le regard de celle-ci : le songe habité par la présence maternelle, donc aliéné, ne manque pas de s'attarder sur le regard dévorateur. L'hallucination suppose à ce moment du texte une dévoration dans la dévoration. Elle paraît moins placée sous le sceau du désir que celle que le narrateur attribue à son propre regard posé sur la sœur de sa femme, Marie-Claire : « [...] je la dévore de mon regard qui semble toujours indifférent et glisser sur elle comme sur les choses. » (p. 84). Tandis que le verbe d'état *sembler* introduit le thème de l'apparence, de l'extériorité, parfaitement contradictoire ici avec l'être, avec l'intériorité, le verbe « dévore » associe l'oralité à la vue. L'image morte *dévoré du regard* rejoint l'isotopie surréaliste : l'œil devenu bouche engloutit l'objet convoité. Cependant, le désir se tait, ne s'avoue pas. Il en est de même du regard satisfait de René Toulec sur son foyer : « Son regard quitte Yannou, remonte la colline, s'arrête sur la maison blanche, sur Anne-Sylvie comme sur un enjeu conquis. » (p. 66). Le regard trace sa toile sur son univers.

C'est pourquoi l'oralité du regard dévorateur complète l'oralité dévoratrice dans la mesure où celle-ci se retourne toujours contre elle-même : la bouche s'auto-dévore. *La Morte saison* en offre la première manifestation avec le personnage de Marieka. A la fin du roman, la jeune femme entre dans le champ du narrateur-personnage qui la fixe ainsi : « Ses yeux ne me quittaient pas, et ses lèvres étaient si serrées qu'elles en étaient comme mangées. » (III, 1, p. 220). Les lèvres sont devenues si fines qu'invisibles, elles ne peuvent avoir été que dévorées pour Martin, ainsi que l'indique l'attribut « mangées ». L'invisible de la bouche est englouti. Comme dans un film qui se rembobine, Martin la dévisageait, quelques pages plus haut, comme s'il la voyait pour la première fois : « les lèvres comme avalées et ramenées à une ligne mince et rectiligne » (II, 14, p. 196). Le motif de la dévoration apparaît avec l'épithète « avalées ». Le seuil entre l'intérieur et l'extérieur du sujet, l'ouverture qui peut donner et recevoir la communication verbale et affectueuse se voit réduite à une forme minimale, « une ligne mince et rectiligne ». La bouche se fait alors la métonymie de la personne entière, fermée sur elle-même, murée dans son silence et dévorant ce qu'elle tait. Plus spectaculaire, la bouche arachnéenne de la Veuve Noire qui se cache sous la

résille de sa coiffe : « avec des mots qui ne sortent pas de sa voilette, comme des mouches prisonnières dans un garde-manger. » (p. 115). Le motif de la dévoration est plus explicite : la bouche, « garde-manger », mâche sans fin des mots comparés à des mouches, proies préférées des Araignées. Les mots ne se donnent pas, mais se dévorent sans être avalés. La rancœur est inlassablement ruminée, jamais formulée pour autrui. *Le Bleu des vitraux* offre le plus grand nombre d'occurrences de ces « paroles volées ». Elles ne sont pas le seul fait de la douairière, mais réunissent sous leur chape la bonne société de Bois-Rouge, avant de se dérober au jeune enfant : « Yannou, dont les lèvres sont serrées comme pour empêcher la fuite d'un mot qui le trahirait, serrées comme toutes les lèvres à Bois- Rouge. » (p. 95). Les lèvres de l'enfant se referment sur la possibilité d'une auto-trahison. Le motif de la dévoration dénonce l'infidélité des mots pour le sujet énonciateur. Le seul espoir d'une parole généreuse a disparu avec le départ d'Anne-Sylvie. Elle était le seul personnage du roman dont les lèvres dispensaient une joie communicative, des sourires et des paroles tendres. Cependant, érotisées comme l'ensemble de son corps de mère, elles exhibaient aussi leur mystère sous les yeux de l'enfant : « ces lèvres entrouvertes comme au bord d'un secret qui n'est pas pour moi. » (p. 59). Presque ouvertes, elles restent muettes, comme tenues au secret. *Quelques jours à Lyon* donne à lire une variante éclairante de ce motif de la dévoration qui traverse l'œuvre de Jean Lods. A la fin du roman, Romain ne reconnaît plus Ivana métamorphosée. Par la focalisation interne, le narrateur laisse entendre que Romain pense pouvoir réduire grâce aux mots l'étrangeté d'Ivana : « ce beau masque derrière lequel elle se cachait. Il aurait voulu la forcer par ses questions à l'ôter. » (p. 206). Cet extrait met en scène une fonction du langage, ainsi que le lieu-frontière que constituent les lèvres : « Mais les mots s'arrêtaient au bord de ses lèvres comme lui-même à la lisière de la réalité. ». Au-delà de la fonction de dénomination, le langage se voit investi de la mission de faire surgir la vérité des êtres comme des choses. Le parallélisme opéré par la comparaison introduite par « comme » invite à envisager les lèvres et la réalité dans un rapport d'équivalence. Les mots et l'être en qui ils parlent restent au seuil de celles-ci. L'aboulie de Romain se manifeste ici, comme à bien d'autres

moments du roman, par l'échec de la prise de parole. Romain, comme la plupart des personnages lodsiens, se fait une sorte de Perceval des Temps Modernes. L'oralité dévore un secret qui dévore celui ou celle à qui elle le refuse.

B. 2. La Clausturation

Le motif de l'avalage trouve l'une de ses expressions dans le thème de l'enfermement. Le corps enferme, est enfermé, s'enferme. Il semble céder à cette clausturation sous l'effet de l'environnement dans lequel il évolue. Dans l'enfermement, les corps se dissolvent, perdent leurs contours. C'est pourquoi il rejoint le motif de l'avalage.

Le narrateur du *Bleu des vitraux* affirme se revoir, tel qu'il était enfant, avec les yeux de son père. L'autoportrait progresse de haut en bas et en se rapprochant de l'objet vu, au moyen d'une série de phrases nominales qui isolent chaque partie du visage. Chaque élément comporte un indice de fermeture au monde. Le visage se plaît dans l'ombre. Les cheveux « cachent les oreilles ». Les lèvres « retiennent les mots », restent scellées dans le silence. Quant au regard, il associe le secret et la clausturation : « Ses yeux de charbon dissimulés sous leurs cils comme deux châtaignes dans leurs bogues. » (p. 169). Le terme « dissimulés » est développé par la comparaison figurative qui implique l'idée de fermeture sur soi. L'idée de fermeture est parachevée par l'évocation de l'expression du visage : « Ses traits inertes comme un étang gelé. » (*ibidem*). Il présente une surface immobile que rien ne peut pénétrer et d'où rien ne sort, comme l'indique la comparaison figurative qui complète l'adjectif qualificatif « inertes ». Omniprésents et pourtant dissous dans le silence de la grande maison vide, les messagers de l'abandon de la mère auprès de Yannou : « Elle est partie, disent les mots qui frappent sans entrer comme des gouttes de pluie sur les vitres d'une fenêtre fermée. » (p. 159). Les mots « frappent sans entrer ». Où ? Le texte passe sous silence la conscience traumatisée de l'enfant. C'est au lecteur d'identifier le destinataire de ces mots sans émetteur. L'incise développée disproportionnellement met en valeur la

déclaration brève et lapidaire. L'adjectif « fermée » par lequel s'achève la phrase fait redondance avec la paroi des vitres. Le corps de l'enfant se ferme au monde extérieur, tandis que la conscience de soi et des autres s'est mise en retrait. Ce repli délibéré relève davantage d'une réaction que d'une réponse. Parallèlement à ces phénomènes de fermeture du corps, les romans lodsisiens, comme nous l'avons indiqué en présentant notre travail, ne cessent d'interroger les frontières entre les êtres et les choses, les temporalités, le rêve et l'état éveillé, la rationalité et la folie. La perception du corps participe aussi de cette exploration des frontières. Cela est particulièrement sensible dans l'univers de la lagune en train de se décomposer, au point qu'il devient parfois difficile de savoir où se trouve le lieu de la frontière, du contour. Le recours à la comparaison figurative de la vitre crée une certaine ambiguïté. Par exemple, l'ingénieur relate une embrassade de Jeanne : « Elle me tendait une joue glacée comme une vitre. » (p. 103). Le comparant peut porter sur l'adjectif « glacée », il précise la température du corps de la jeune femme. Réifié, il se réduit à une matière.

« Elle me tendait une joue / glacée comme [l'est] une vitre. »

On peut aussi lire une identification de l'objet tendu à la vitre : le visage de l'autre se ferme sur lui-même. Si l'on considère qu'il y a ellipse du procès, le comparant donne alors une précision sur l'ensemble du propos « me tendait une joue glacée » :

« Elle me tendait une joue glacée / comme [elle me tendrait] une vitre. »

Le corps devient alors un contour qui l'enveloppe, le ferme à l'autre. Quelle que soit la lecture que l'on adopte, l'être semble se replier au fond de soi dans le contact avec l'autre. Le discours narratif présente une ambiguïté similaire dans l'une des premières évocations de l'hôtelier : « Son regard délavé glissa vers moi, humide et froid comme une goutte d'eau qui roule sur une vitre. » (p. 31). Grammaticalement, les épithètes détachées « humide et froid » peuvent se rapporter au pronom personnel « moi » qui les précède immédiatement, comme au sujet de la phrase « son regard délavé », thème qu'elles développeraient. Dans le cas de la première hypothèse, la comparaison figurative compléterait les adjectifs « humide et froid ». Cependant le choix du verbe

détrempé par la pluie de l'hôtelier, le corps du narrateur se liquéfie. La vitre, la limite de soi est alors le regard de l'hôtelier, de l'hôte.

Hypothèse 2 :

Son regard délavé

Thème1

une goutte d'eau

Thème2

*glissa vers moi, **humide et froid comme***

Propos1

qui roule sur une vitre.

Propos 2

L'adjectif « délavé » appelle le développement « humide et froid » ainsi que la comparaison figurative. Ces expansions du groupe nominal sujet constituent le propos 1. Seul le regard de l'hôtelier est limpide, « goutte d'eau ». Or il glisse en direction du narrateur. La correspondance sémantique de *glisser / rouler* peut se doubler d'une correspondance quant au lieu des procès : « vers moi / sur une vitre ». Dans ce cas, le corps du narrateur fait obstacle à l'acuité du regard, de même qu'il résiste à l'eau. Le corps est fermeture à l'autre. La littérarité du texte ne rend pas incompatible ces deux lectures. Ainsi peut-on combiner les analyses que nous en proposons : la limite du corps, et à travers celui-ci la limite de soi, est manifestée par le regard de l'autre, auquel le corps et l'être se refusent.

Le recul « au plus profond de soi » que réalise le fils de Mademoiselle Feuguet oppose une autre réponse, quand la famille Nativel vient le chercher pour passer un week-end à la Plaine des Cafres : « Mes doigts dans la main de Sylvie sont mous comme ceux d'une poupée de chiffon. » (p. 31). On reconnaît la stratégie de l'inertie pratiquée par certains animaux lorsque toute fuite leur est impossible. Le choix du comparant témoigne d'un regard sur soi posé sans complaisance. Sans complaisance non plus, le regard de Martin sur le personnage pathétique de Marieka. Le masque fermé naturellement du visage de la jeune femme ne lui échappe pas. Ainsi pense-t-il « à ses yeux plissés comme à une autre déchirure entrouverte sur elle et aussitôt refermée. » (*LMS*, II, 2, p. 132). Le masque se froisse le temps d'un sourire et se retend immédiatement et instinctivement. A la fin du roman, le regard de Marieka sur la réalité du cyclone ne perçoit l'objet sur lequel il se pose : « Elle regardait, comme à sa fenêtre, cette eau furieuse qui tombait des

étages et noyait le salon, mais ses yeux vides donnaient l'impression de ne rien voir.» (III, 2, p. 225). La fermeture exprimée par la comparaison « comme à sa fenêtre » est synonyme d'absence de l'être au monde.

En tant que réactions, ces fermetures se distinguent de celle qu'adopte Hélène, dans *Quelques Jours à Lyon*. La froideur de son visage cristallise ses reproches muets adressés à son mari. Romain perçoit sa femme enfermée dans cette réponse, lorsqu'il imagine ce qu'elle fait à La Réunion en son absence : « Son petit visage est serré comme un poing. » (p. 155). La claustration en soi-même s'exprime par la crispation du visage (« serré ») et se trouve placée sous le signe de la dureté par la comparaison « comme un poing ». Il en est de même à Lyon lorsqu'Hélène rejoint Romain pour lui signifier la rupture : elle « le fixait sans bouger, son petit visage fermé comme un poing. » (p. 220). Hélène ne s'inscrit plus dans une vision, mais constitue un objet vu par le narrateur. Dans les deux cas, la comparaison figurative fait de la fermeture une réponse offensive. En revanche, la mère jeune de Romain donne à voir sa chevelure comme une réponse défensive : « Il faisait moins sombre que dans le salon, il distinguait mieux maintenant les traits comme embusqués dans la guérite des cheveux, [...] » (p. 68). Le champ lexical de la guerre (« embusqués, guérite ») rend compte de cette mise à couvert. L'analogie de forme inspire une comparaison du même ordre entre les cheveux du chef de chantier et un « casque » (p. 17), dans *La Part de l'eau*. Les narrateurs lodsisiens sont sensibles aux visages qui semblent opérer un repli stratégique. Ils font obstacle à la transparence rêvée. En exhibant le lieu du secret, ils protègent les mystères et les silences de l'être. La fermeture choisie peut également être perçue par le narrateur comme une contrainte qu'un personnage s'inflige à soi-même, telle la coiffure de Jeanne dressée sur la crête des dunes, dominant la lagune. L'ingénieur la dépeint ainsi : « la longue flamme noire de sa chevelure comme un oiseau prisonnier par les pattes. » (p. 78). Un oxymore rend compte de la couleur de ses cheveux : « flamme noire » et leur confère un caractère à la fois surnaturel et indocile. La chevelure attachée, à la manière d'un oiseau capturé, contraste avec sa coloration. Une maîtrise de soi bien dérisoire quand elle consiste en un geste de coquetterie

contraignant effectué par une femme confinée sur une lagune coupée du monde et assignée là par amour pour un homme à l'agonie. De plus, la claustration délibérée peut imposer un enfermement et devenir exclusivement offensive. Tel, dans *Le Bleu des vitraux*, l'assaut de Rosa et Rosina, les domestiques de la Veuve Noire, lorsqu'elles s'emparent du jeune récalcitrant pour l'emmener de force prendre son bain : « leurs doigts refermés sur ses poignets comme des menottes noires. » (p. 56). La couleur de leurs mains réifiées par leur comparaison à des « menottes » contribue à faire de ces deux personnages des suppôts de la douairière. Le geste de fermeture est une épreuve de force. Exclusivement délibéré mais nullement offensif, les lacs que semblent tisser le regard de René dans la nuit : « [...] ce regard, qui, depuis la maison sur la colline, s'enroule autour de l'horizon laineux comme un fil sur sa pelote, [...] » (p. 24). Arachnéen, il tend son piège. Le motif de la claustration se combine avec celui de la contamination : la brume vespérale est associée à de la laine. La comparaison figurative est doublée d'une métaphore filée introduite par le verbe « s'enroule » et poursuivie avec les lexèmes « laineux, fil, pelote ». Si l'on considère que pour regarder, le sujet doit perdre la conscience de lui-même, oublier qu'il regarde jusqu'à se confondre avec l'objet vu, alors René se trouve piégé dans les filets de son regard qui traversent l'océan Indien pour rejoindre une jeune femme endormie dans un paquebot en route pour La Réunion.

L'érotisme lodsien fait une place particulière aux fermetures du corps. Le mouvement de clôture marque la fin du voyeurisme, dans *Le Bleu des vitraux* : « les cuisses se referment comme un coquillage », lit-on page 101. La comparaison figurative précise moins le geste de Lise qu'elle n'informe sur l'œil qui observe. L'animal marin qui se referme renvoie d'une part au secret jalousement gardé, mais prolonge également l'image du sexe féminin réceptacle. Si la séance de voyeurisme s'achève, commence en revanche la vision fantasmatique. Le thème de la fermeture apparaissait déjà dans le songe amoureux que le narrateur adulte prête à son père au début de son mariage : « Le voyage auquel il se prépare l'emportera dans le seul pays qui l'attire et où conduisent les deux jambes blanches d'Anne-Sylvie qui se referment à l'infini comme les rails sur

l'horizon.» (p. 75). La rêverie poursuit et revisite le *topoi* de la femme-nature. Le scénario se propose une destination : Hell-Bourg et le sexe d'Anne-Sylvie. Le fantasme autorise le paradoxisme d'une fermeture « à l'infini ». Une autre scène érotique, dans *Quelques Jours à Lyon*, repose sur un paradoxe. Le corps d'Ivana combine simultanément l'ouverture et la fermeture : « Il s'installait dans l'ouverture des cuisses écartées comme dans un nid. » (p. 208). Le nid du sexe offre un *locus amoenus* clos. Il fait de l'homme un être-oiseau. L'ambivalence du mouvement du corps montre une réappropriation originale d'images stéréotypées et manifeste le jeu auquel se livre avec plaisir l'écriture romanesque de Jean Lods : redonner vie aux images mortes, repousser les limites du dire sans céder au galvaudé des mots dicté par la langue de l'Autre.

B. 3. La Contamination

Dans l'œuvre de Jean Lods, l'avalage peut prendre la forme d'une sorte de contamination : le corps ou ce qui émane de lui peut se voir absorbé par l'environnement extérieur ou par une partie de celui-ci. De même, une partie du corps peut en contaminer une autre. Dans les deux cas, cette contamination suppose absorption et prolongement du corps ou du phénomène corporel. L'assimilation est donc ambivalente : elle met en œuvre l'intégration et la dissolution.

Le gros œuvre du chantier de la lagune s'avère très rapidement sisyphéen et provoque une fatigue qui animalise le corps de l'ingénieur : « Je ne voulais plus de ces journées au terme desquelles l'épuisement me faisait m'endormir comme une masse, bête à bout de forces, aux pieds et aux jambes recouverts de boue séchée comme par une carapace. » (*LPE*, p. 67). L'apposition « bête à bout de force » annonce la comparaison à une « carapace ». La boue mêlant la terre et l'eau enserre les membres inférieurs du protagoniste. Superposés, les motifs de l'enfermement et de l'avalage se joignent à celui de la contamination pour rendre compte du caractère vampirique de la lagune, comparée à un « énorme estomac » : son organicité est à la

mesure de l'immobilisation des êtres humains qu'elle réalise. Le chef de chantier connaît aussi cette animalisation due à l'eau et associée à une station figée :

« Il m'attendait immobile au milieu de la pièce, ruisselant, les jambes un peu écartées, les bottes luisantes, le visage caché par le col relevé, les boucles noires de sa chevelure trempées comme une éponge. » (*LPE*, p. 195).

Seule la tête, exposée à la pluie, est associée à un animal marin. Cette animalisation apparaît à l'extrémité de la phrase pour décrire l'extrémité supérieure du corps. Elle semble contaminer le reste du corps, saisi dans un plan d'ensemble, et conférer un aspect bestial au personnage qui s'enferme dans son mutisme. Mais le corps animal donne lieu à une vision heureuse lorsqu'il se fait oiseau. Dans *Le Bleu des vitraux*, le désir qu'éprouve Yann pour Lise le transforme en prédateur. Son corps manifeste son allégresse : « sa silhouette d'une blancheur éclatante comme celle d'un paille-en-queue, [...] » (p. 137). L'animalisation se combine avec l'isotopie de la pureté, de la blancheur. Anne-Sylvie est souvent représentée ainsi, rayonnante et légère. L'écriture rappelle la filiation de la mère et du fils dans *l'être au désir*. Le corps ailé est le corps désirant, épanoui, heureux. Les clichés représentant Sonia, dans sa jeunesse, éperdument amoureuse, le confirment : « Sa lèvre était tendue comme une aile par le sourire, il y avait la même tension dans la narine, Sonia resplendissait d'un éclat qui ne pâlisait pas au rapprochement de son étoile de mari. » (p. 38). Dans cet extrait de *Quelques jours à Lyon*, le narrateur parodie le style hyperbolique et de mauvais goût des rubriques mondaines avec la métaphore filée de l'« étoile » et la négation du verbe *pâlir*. L'expression hollywoodienne de la joie n'échappe pas à son regard critique. La mièvrerie de l'exubérance de la mère de Sonia suscite de nouveau une comparaison ailée : « Elle poursuit son imitation de poule entourée de sa couvée en écartant ses bras comme des ails, et en poussant tout son monde en direction de la salle à manger. » (p. 103). Le récit est sévère car l'oiseau est une volaille : la comparaison achève la métaphore filée qui évoque le volatile. Cette image d'Epinal de la parfaite maîtresse de maison inscrit « Mme Giroday » dans la filiation de Madame Verdurin. Ainsi l'association du corps-oiseau au corps féminin sert-elle la critique d'une conception stéréotypée de l'idéal féminin et des mises en scène auxquelles il peut donner lieu. Le

corps de l'homme ailé est également euphorique. Evoquons la chevauchée de Simon dans Saint-Denis désert : « Il passa devant la cathédrale en roulant de plus en plus vite, les bras étendus comme des ailes, les pans de sa veste flottant derrière lui, la cravate ramenée sur l'épaule par le vent de la course. » (p. 62). La scène donne à voir une autre image d'Epinal, mais ce qu'elle dénonce est plus implicite : la liberté confondue avec une image de la liberté, la confusion de la réalité et de l'image du souvenir. Le corps ailé apparaît donc à chaque fois dans une critique de la stéréotypie du bonheur. Peut-être faut-il y voir des manifestations de la jalousie du narrateur, dans la mesure où ces critiques se donnent pour illustrations les figures de la belle-mère et du père écrivain.

La contamination est d'abord le fait de l'environnement immédiat des personnages. Au début de la deuxième partie de *La Part de l'eau*, la brume (« les effilochements gris des nappes étales dans l'air immobile ») de la lagune absorbe toutes les sonorités qui ne sont point siennes : « Ma voix s'éteignait vite, comme étouffée. » (p. 85). Elle coupe court au souffle de la voix. Elle tend à rendre impossible les échanges entre les êtres. Ces deux extraits montrent que le narrateur-personnage offre une résistance à cette contamination. Il n'en est pas toujours ainsi. Il se range parfois au mimétisme ambiant de l'Homme avec la Nature : « Nos voix s'étaient comme la brume. » (p. 91). Les inflexions et l'eau en suspens sont d'un même mouvement. De même, ses étreintes avec Jeanne sont placées sous le signe de la fusion avec la nature environnante : « Nous roulions l'un sur l'autre dans l'eau, nous restions à demi immergés, corps contre corps, arbres morts, mêlés comme les herbes marines et immobiles comme elles. » (p. 100-101). La « contamination » est double : elle est le fait de la fusion des deux corps et de leur symbiose avec les « herbes marines ». La construction de la phrase mime le tressage des corps par l'alternance redoublée comparé comparant. Si le narrateur n'oppose aucune résistance, il semble que cela soit dû à la présence de Jeanne, personnage si souvent décrite comme faisant corps avec la lagune. Une partie du comparant repris également par un pronom personnel apparaît, dès la page 76, et met en relation l'iris des yeux du personnage et la lagune : « Elle s'arrêta à ma hauteur et me fixa

de ses yeux couleur d'herbes marines et froids comme elles. » (p. 76)¹¹¹. L'ingénieur remarquait déjà, au début de la deuxième séquence : « Son corps était froid comme le sable sous elle. » (p. 90). Cette contamination de l'espace concerne d'autres personnages que Jeanne. Dans les fantasmes du narrateur de *Quelques Jours à Lyon*, la Femme qu'il se représente est contaminée par l'eau solide que constitue la neige, par sa blancheur immaculée : « La femme était étendue sur la neige, nue, blanche comme elle, reposant sur une immense chevelure acajou étalée sous ses épaules et se déployant jusqu'à la taille. » (p. 244). On reconnaît le motif de la femme vierge, « blanche » et « nue », la pureté incarnée. Mais la contamination affecte aussi des hommes. Le regard du chef de chantier reflète la lagune : « Ses yeux sombres qui me fixaient tandis que je montais sur le plat-bord, puis que je m'asseyais à l'avant de la barque, étaient froids, indéchiffrables, comme l'eau de la lagune. » (p. 38). Dans les yeux se reflète l'eau. Cette contamination illustre la puissance de la Nature, le pouvoir des éléments sur l'Homme. Ce thème est cher à Jean Lods. Dans *La Morte Saison*, les yeux de Marieka deviennent une île émeraude dans le visage éthéré : « Son visage et ses lèvres étaient gris comme les nuages et ses yeux verts qu'elle fixait sur moi avaient une dureté de pierre folle qui saisissait dans cet univers en dissolution. » (III, 3, p. 233). Le visage est contaminé par le ciel. L'idée de l'émeraude est suggérée par la consistance de « pierre folle » associée à la couleur verte des yeux. Les nuages, fruits de l'évaporation de l'eau, constituent un environnement aquatique et complètent la symbolique de la pierre pour faire de Marieka, après le cyclone, un être régénérateur. Dans le quatrième roman de l'auteur, la « maison au bord de la mare à Poules d'eau » donne lieu à une autre manifestation de l'eau vive. L'étreinte de René Toulec et d'Anne-Sylvie qu' imagine leur fils devenu adulte diffère de l'eau morte de la lagune : « Il entre en elle comme dans l'eau du torrent. » (p. 89). L'eau vive renvoie à la fougue des deux corps. Dans la vision du fils-narrateur, le corps de la mère s'empare d'éléments appartenant à l'environnement proche, comme l'indique ce portrait : « [...] dans la

¹¹¹ Cf. les occurrences suivantes : « Je me demandais si Jeanne était là, assise à côté du poêle, avec ses yeux froids comme l'eau derrière la haie de sa chevelure. » (p. 62) et « Ses yeux ne pétillaient plus comme avant mais avaient pris cette lueur d'algue humide que je connaissais si bien. » (p. 120), in *La Part de l'eau*.

niche des cheveux noirs, ses lèvres sont rouges comme les goyaviers du panier posés sur la table. » (p. 89). L'érotisation du visage passe par la chevelure réceptacle (« niche ») de couleur pubienne et les lèvres appétissantes, dont la coloration rappelle celle des goyaviers. Ceux-ci sont posés sur une table connue du narrateur, ainsi que l'indique l'article défini « la » ; la proximité de la table peut être le fait d'une géographie effective comme elle peut relever d'un rapprochement libidinal. La couleur rouge s'applique dans *La Morte Saison* aux oreilles de Marieka :

« Elle marchait gauchement, le regard baissé, les oreilles rouges comme les fleurs des camélias qui bordaient la Grande Maison, les bras repliés sur la poitrine, mais sa beauté me fit mal comme un coup de cymbale proche et inattendu. » (II, 5, p. 150).

Empruntée aux camélias qui bordent la maison, la comparaison parachève la description de la pudeur de la jeune femme qui venait de se dévêtir derrière un bosquet. Ces dernières contaminations empruntent à une nature domestiquée. A la fin de ce récit, il en est de même dans une comparaison canine, que fait Martin du geste de demande affective de Marieka :

« [...] je sentis la main de Marieka sur mon épaule, et ce contact qui quémandait comme la patte d'un chien me fit fondre et saisir les petits doigts froids entre les miens, dans un mouvement de tendresse qui n'avait rien de forcé. » (III, 1, p. 210).

Marieka apparaît souvent accompagnée de ses chiens ; ce fait est probablement à l'origine de cette association. Loin d'être solaire, la femme est ici saisie dans sa vulnérabilité. Le personnage se distingue de l'insolence heureuse et irradiante de sa mère, Eléonore, qui culmine dans la scène des torches, au début du roman : « la chevelure comme incendiée par la flamme grésillante et fumeuse. » (I, 2, p. 23-24). Dans le paysage nocturne étoilé des feux, la jeune fille blonde est gagnée par cet élément. Elle reste irrémédiablement solaire. La contamination confère un rôle important à l'environnement extérieur, qui n'autorise pas à le réduire à un simple décor. Cela est encore confirmé par un portrait que donne à lire *Le Bleu des vitraux* du père de Lise. La partie supérieure du corps subit les assauts des rayons solaires de la même façon que le sol de la maison : « [...] son crâne chauve luisant au soleil comme les parquets cirés du salon ; [...] » (p. 138). La comparaison porte sur le participe présent adjectivé, tandis que la tête de l'employé des Toulec est associée au parterre de la maison du maître. Son corps se fond avec les choses, comme

l'individu subalterne s'efface sous l'autorité. Ainsi la contamination qui s'opère sur le corps peut-elle corroborer la hiérarchie sociale qui existe entre les personnages.

Lorsqu'il n'est pas comparé à un élément emprunté à l'environnement immédiat, le corps lodsien est avant tout végétal. Hommes et femmes n'échappent pas à cette loi. Le chef de chantier de *La Part de l'eau* s'inscrit dans cette flore des corps : « Il était près de la porte, à contre-jour, les jambes un peu écartées, massif comme un arbre dans l'écorce laineuse du caban. » (p. 203-204). Le plan d'ensemble du corps dont les contours sont dessinés par la luminosité met en valeur la comparaison végétale prolongée par le lexème « l'écorce ». C'est en dessinant une véritable caricature du colon que Yann parvient à imaginer son père, René Toulec, fraîchement débarqué de France. Ses membres inférieurs font de lui un être partiellement végétal : « les manches de sa chemise kaki relevées sur des bras blonds dont les poils brillent comme du pollen sous le soleil ? » (p. 129). La lumière solaire permet ici le corps végétal, par son reflet sur la pilosité blonde. La combinaison des deux motifs, solaire et végétal, fait de René un mâle reproducteur : les poils sont l'emblème chez l'homme de la virilité, tandis que le pollen constitue l'agent mâle de la fécondation végétale. Tandis que le corps végétal de l'homme allie vitalité et robustesse, la flore féminine porte l'empreinte de la mort. Lorsque la Veuve Noire lie au secret son petit-fils, celui-ci devenu adulte associe les inflexions de sa voix, à cet instant-là, à un matériau végétal : « Elle chuchote de sa voix rêche comme un bois plein d'échardes : [...] » (p. 80). Mais ce matériau est en voie de décomposition. Pour sa part, le corps d'Anne-Sylvie est associé à l'arbre, d'autant plus volontiers que le personnage lui-même opère cette association : « On ressemble à deux arbres ! s'exclame Anne-Sylvie en riant, une fois que la rafale calmée les a abandonnés couverts de feuilles collées à leurs vêtements par l'eau. Elle monte vers Yannou, les bras ouverts comme des branches » (p. 105). L'eau s'allie à la végétation pour réunir la mère et le fils dans ce moment d'intimité. La mère végétale contamine son fils qui prennent alors tous deux une dimension ophélienne, — dimension chère à Jean Lods, comme nous le savons. La mère et le fils se confondent avec la nature. Cette empreinte végétale semble indissociable d'Anne-Sylvie. Plus

loin, en effet, le narrateur se souvient : « Elle n'insiste pas, son geste se casse comme une branche. » (p. 115). La comparaison sert ici l'expression de la rupture du mouvement. La matérialité du corps est placée sous le signe de la fragilité. Dans le geste inachevé, le corps est réductible à un matériau, car si végétale que soit la branche, sa cassure la dégrade au rang de bois mort. Il importe d'interroger ce lien du corps végétal à la mort, car il est explicite dans le songe de Martin qui ouvre *La Morte Saison*. Le thème ophélien doit être à présent mis en relation avec l'isotopie végétale : « sa longue chevelure blonde qui traînait derrière elle comme une plante d'eau » (I, 1, p. 13). Le champ sémantique du lexème *plante* est restreint par son expansion nominale. La jeune fille morte se confond avec un végétal aquatique. Cette comparaison qui végétalise ainsi le corps féminin mort rappelle les vers rimbaldiens (*cf.* page 186) et ceux de William Shakespeare :

« Or like a creature native and indued / Unto that element. »¹¹².

Elle apparaît dès le premier roman de Jean Lods dans une évocation des mains de Jeanne : « Ses mains étaient inertes comme des plantes dans les miennes. » (p. 73). Le corps mort ou immobile de la femme perd tout anthropomorphisme et connaît une vie nouvelle qui serait réduite à un mutisme total sans la voix du poète. Le corps végétal rivalise avec le corps aquatique. Ce dernier emprunte ses diverses propriétés à l'élément, qui peut se répandre de la bouche même des personnages. Le narrateur, par exemple, reprend à la lettre en la revivifiant l'image du flot de paroles dans *La Morte Saison* : « Leurs paroles formaient comme une rivière : ils étaient tous d'un côté et moi de l'autre. » (I, 11, p. 76). Les mots adoptent le trait, qui peut sembler paradoxal et sur lequel nous reviendrons, de l'eau séparatrice, susceptible d'isoler. Dans l'hôtel lyonnais, les cheveux d'Ivana tendent à prendre une consistance vaporeuse :

« Au contraire, cette silhouette immobile, avec sa chevelure comme un nuage se détachant sur la fenêtre, apportait dans la chambre une chaleur comme Romain n'en avait jamais connue depuis son arrivée à Lyon. » (p. 137).

La chevelure de femme est le résultat visible et tangible d'une évaporation. Prenant la pause,

¹¹² William Shakespeare, *Hamlet*, Paris, Aubier, 1988, IV, 7, vers 180-181. Nous traduisons : « Comme une créature native de cet élément et faite pour y séjourner. »

Ivana apparaît dans cette saisie synesthésique comme un paysage hivernal. Le premier roman de Jean Lods met également en scène le corps / animal d'eau. L'adaptation de Jeanne à l'environnement qu'offre la lagune se manifeste sur son corps-même : « Elle écarte devant moi les doigts de ses pieds palmés comme des pattes de canard. » (p. 225). Les « pieds palmés » appellent l'analogie de forme avec les pattes de l'oiseau lacustre.

Cependant, il arrive que le corps lodsien s'auto-contamine. Le trait d'une partie du corps peut s'étendre à une zone plus large. Par exemple, la chevelure de Jeanne prend la teinte de son propre vêtement : « Ses longs cheveux qui lui encadraient le visage étaient noirs comme son ciré. » (p. 50). Elle demeure un personnage aquatique dans un univers qui tend à se refermer sur elle. Les « yeux embués de larmes » d'Ivana irradient-ils le visage tout entier : « Tout son visage était comme éclairé par leur lueur d'eau. » (p. 160). L'auto-contamination est parachevée par le paradoxe de l'eau dispensatrice de lumière : les propriétés des éléments (l'eau et le feu) se confondent. La lumière qui émane de l'ensemble du corps d'Ivana est le fait de la blancheur de son teint de peau : « Elle avait un corps aux formes pleines, blanc comme son visage, avec la même transparence marbrée par le réseau bleuté des veines. » (p. 184). L'harmonie plastique est due à des proportions parfaites (« formes pleines »), tandis que la comparaison figurative complétée par la comparaison d'identité (« la même ») insiste sur son uniformité. Cette auto-contamination du corps affecte Jeanne, figure féminine de l'autre bout de l'œuvre : « Ses doigts étaient glacés comme le regard qu'elle posa sur moi à ce moment-là. » (p. 44). La température tangible de la main gagne l'expression du regard. Les doigts et les yeux ont en commun d'être dévoilés de façon immédiate au regard de l'autre. Ils sont nécessaires à l'acte d'écriture. Entre Jeanne et Ivana, le personnage d'Anne-Sylvie du *Bleu des Vitraux* présente une variante singulière d'auto-contamination. Le sourire de convention exhibé pour les « grandes occasions » s'inscrit dans une stratégie de fuite, selon le narrateur : « son sourire comme un masque derrière lequel elle disparaissait, qu'elle posait là pour partir ailleurs. » (p. 72). Il importe de remarquer que l'agent de la dissimulation, le sourire, absorbe le personnage tout entier et simultanément assure son

échappée. Force est de constater que la contamination comme l'auto-contamination participe de l'histoire. Le regard de Sven sur son père, Emmanuel, à la fin du roman, en offre une autre illustration : « Il y avait une telle dureté dans sa douceur, comme dans celle de ses yeux verts impénétrables, posés sur moi comme pour me renvoyer à moi-même et me dire après m'avoir pesé : "C'est comme ça que je deviendrai ? C'est ça que tu feras de moi ? C'est pour ça que tu m'as fait venir ?" » (p. 217). La dureté est attribuée au regard. L'antithèse (dureté / douceur) résulte d'une hypallage, d'un double amalgame : le narrateur confond le message qu'il décrypte dans le regard avec la qualité de celui-ci, ainsi que la douleur que suscite au fond de lui le message et le regard qui l'observe. Le corps regardant regardé se voit doté d'un langage, comme l'indique les trois questions rhétoriques du discours direct. Ces questions n'attendent pas de réponse, sont sans appel. Regardé, le corps réfléchit, sans se laisser percer, comme un miroir humain, l'autre qui le regarde. Les yeux, organe de contact, ne font qu'émettre l'autre. Le fils renvoie à son père le fils que ce dernier a été. Par l'auto-contamination du corps perçue par le père (la dureté de la pensée et celle du regard), le narrateur-père (r)établit le lien de filiation.

C. L'Aliénation

Notre étude du corps lodsien ne saurait être complète si l'on passait sous silence ce degré supérieur de contamination qu'est l'aliénation. Ce motif traverse, sans exception, chacun des sept romans qui nous intéressent. Dans son acception première, le terme *aliénation* désigne la présence de l'autre en soi. En effet, le corps ne cesse d'être habité par l'autre, par un autre clairement identifié ou d'autant plus menaçant que ses contours restent flous.

Soi-même comme un autre. Clairement identifié est l'autre que l'enfant se plaît à imiter dans ses gestes, sa posture. Sven est probablement le personnage qui s'adonne le plus à ce jeu. Sa « cible » préférée est aussi la seule dont il dispose. S'il coïncide avec le processus d'identification inhérent à la construction du sujet, le mimétisme semble néanmoins exacerbé par

la solitude, l'isolement du cirque et le désœuvrement qu'il engendre. Le garçon singe d'abord la démarche princière du vieillard : « Et il le suit, l'air important, les mains dans le dos comme lui. » (p. 55). L'imitation ressortit à la comparaison d'égalité qui achève la phrase et au verbe *suivre*. Au sens propre, ce dernier réfère à la situation du corps dans l'espace. Mais, dans un tel contexte, les sens figurés « respecter un modèle donné » et « prendre la succession de quelqu'un » sont appelés par la polyphonie textuelle. L'imitation reste ludique, comme l'indique le narrateur qui explique que le personnage « se sent le cœur tout moelleux de participer à l'activité du vieillard » (*ibidem*). Le terme « participer » montre qu'avant de commencer le jeu, l'enfant se laisse gouverner par l'illusion. Le rapport de domination est inversé à la fin du roman, quand Sven, devenu plus autonome, précède le vieil homme qui ne parvient qu'à le suivre à distance. Si le jeu n'existe plus, Sven continue en revanche de le singer : « Il regarde la vallée comme le vieux le faisait autrefois. » (p. 203). L'adolescent adopte ses gestes, sans en avoir conscience, alors qu'il savait son emprunt dans le jeu. On reconnaît ce même mimétisme dans *Quelques Jours à Lyon*, lorsque Simon adopte la façon de s'asseoir de Monsieur Giroday : « Il était resté là un moment, les bras étendus sur le dossier, comme l'ancêtre. » (p. 55). Dans la vie *post mortem* que Romain lui invente, Simon joue provisoirement le rôle que détenait un autre dans le passé, dans ses souvenirs. Le corps joue un rôle dans l'appréhension du passé. Il permet d'abolir ou de croire qu'est abolie la distance temporelle qui sépare les événements. Il importe de remarquer que le garçon mime toujours une figure paternelle : Sven, le vieil homme du cirque ; Simon, le « père Giroday », c'est-à-dire le grand-père de Sonia. Seul Yann imite son père, René Toulec, comme nous l'avons évoqué. Ce type d'aliénation du corps est lié à la recherche identitaire et se fait l'indice de l'évolution du sujet dans le temps.

Il est fréquent que l'aliénation soit explicitement attribuée au poids du regard social ou familial. Le narrateur-personnage de la *Morte Saison* reproche à Marieka le maintien du corps et le retrait silencieux qu'elle adopte lors des visites de sa tante et de sa nièce :

« J'allais plus loin maintenant, interprétant sa façon d'apparaître repliée sur elle-même, son allure de jeune fille sortant d'un pensionnat religieux, ses silences, son attitude d'enfant punie, adossée au mur, les bras croisés, comme autant de signes de soumission, donc de ralliement à sa famille. » (III, 2, p. 224).

Cette querelle oppose non seulement Marieka et Martin, mais également le langage verbal et le langage du corps. L'homme se place du côté de la verbalisation, tandis que le corps exhibé tient lieu de communication à la femme muette. Ce corps « puni » transmet le refus de l'homme dans cette famille-gynécée. L'aliénation est ici assujettissement. Aux yeux du narrateur, la signification de celui-ci est le « ralliement », et plus précisément une alliance qui l'exclut. L'indice de la filiation dans la famille Villette réside dans cette sujétion. Celle-ci intervient chaque fois que l'un des sujets lodsisiens reprend soit le discours soit le regard d'un tiers, et feint momentanément d'en être l'auteur initial. Le regard que le narrateur-personnage du *Bleu des vitraux* pose sur lui-même est « parasité » par les bavardages mondains : « Moi-même, avec mon visage de fille comme on m'en fait souvent compliment, [...] ». (p. 69). Yann a adopté le regard de ces autres désignés par le pronom indéfini « on », au point de se voir à travers leur regard ; il est le reflet qu'ils lui renvoient, qu'ils choisissent pour lui. En lui, le regard qu'il porte sur lui-même est celui des autres. Il dénonce rapidement l'univers malsain et / ou hypocrite qui en célébrant l'androgynat, œuvre en faveur du Féminin souverain. Les mots et l'image sont ici l'enjeu de la présence de *l'autre en soi*. Les mondanités affectent la parole des parents de Yann. Leurs propos se font inaudibles d'être les mots de tous. Citons seulement : « A table, Anne-Sylvie parlait comme tout le monde. » (p. 73). L'ellipse de la comparaison ne permet pas de savoir si ce sont les mots dits, la langue ou l'action de parler qui mime les autres. Un peu plus tard, la parole consensuelle de René, soucieux de détourner l'attention de l'étourderie d'Anne-Sylvie, se montre vide de sens : « René disait alors n'importe quoi, la première phrase qui lui venait, comme on jette un coussin sur un canapé pour couvrir une tache. » (p. 74). La parole sociale sert à cacher l'impureté (*cf.* la comparaison à la tache) de l'attitude et des mots de celui ou de celle qui n'est pas détenteur/détentrice du code propre au milieu social des Toulec.

Il faut distinguer cette aliénation verbale de celle du regard, qui affecte le sujet plus durablement. Evoquons à titre d'exemple un extrait de l'invective du narrateur de *Mademoiselle* : « Ce sont les autres que je hais, ceux dont le regard a pesé sur le mien, l'a infléchi, l'a forcé à te voir comme ils te voyaient : avec pitié. » (p. 67). Le regard est décidé par les autres. Le fils dénonce explicitement et avec colère l'aliénation de son regard sur sa mère. Le regard social confond la compassion et la pitié. Celle-ci est à l'origine de sa honte pour sa mère. Mais l'aliénation peut aussi être le fait d'un interdit moral régnant dans la famille. Il est imposé par Mademoiselle Feuguet à son fils. Le tabou du désir crée une « obsession » pour reprendre le terme utilisé par le narrateur : « Sais-tu que j'ai souhaité mourir à cause de cette obsession contre laquelle ma volonté ne pouvait rien, et qui me forçait à épier comme un voleur l'ombre des corsages et des jupes ? » (p. 44). L'autre qui interdit le désir, jusqu'à ses expressions, ne fait que l'attiser. Il intervient doublement dans le mode d'être *au désir* : par l'interdit et par le voyeurisme provoqué. La dualité entre le désir et l'interdit a réduit à néant la volonté du sujet. Elle a livré celui-ci à ses instincts, dans lesquels elle n'a cessé d'opérer. Le regard désirant s'est transformé en œil pervers et pathétique qui dérobe « l'ombre » de ce qui l'attire. Cette dualité a offert un terrain propice à l'aliénation, et le suicide entrevu montre assez qu'elle a failli faire basculer le sujet dans la *folie*. L'île de La Réunion de l'enfance lodsienne ne connaît pas ce mot. Le cirque peut être visité par le diable, mais d'aliénés, point ! Martin, l'enfant de *La Morte Saison*, assiste à une séance d'exorcisme à la case de Hoareau. La mère possédée prononçait « des choses horribles, dignes de l'enfer » (I, 20, p. 117), qui font une vive impression sur l'imagination fertile du garçon. La peur de l'aliénation le saisit, il s'identifie à la femme : « je me demandais si je n'allais pas me mettre à crier et à dire des choses comme la vieille Hoareau. » (I, 20, p. 119). Son inquiétude se porte sur les hurlements et les mots, autrement dit sur ce qui, invisible, a été entendu. Ils deviennent pour lui les signes d'une possession diabolique. A l'instar du désir du jeune Feuguet, la peur du diable est due à un sentiment de culpabilité. Comme la vieille Hoareau, Martin a fabriqué des amulettes représentant Eléonore et Patrice : le garçon craint une sanction de l'autre monde. A ce stade de

notre étude, il faut remarquer que l'aliénation du regard ou de la parole du sujet tend à se confondre avec une aliénation du sujet tout entier : ce qui émane du corps et se manifeste d'une façon immédiate (Verbe et regard) devient métonymie du sujet. On reconnaît là le processus d'asymbolisation caractéristique de la psychose. D'autre part, dans le roman lodsien, l'aliénation qui confine à la folie trouve sa source dans le sentiment de culpabilité et dans la dualité qu'il met en œuvre dans la conscience du sujet.

L'affection de la vieille dame est un thème récurrent dans l'œuvre de Jean Lods. Le contact avec le corps féminin vieillissant inspire le dégoût. Cela coïncide avec le fait que le corps est alors totalement soumis au bon vouloir de l'autre. Un extrait du *Bleu des vitraux* relate un instant de démonstration affective de la Veuve Noire à l'égard de son petit-fils :

« Ensuite seulement elle apparaît, immense et noire sous ses voiles de deuil, sous cette résille mortuaire qui lui masque le visage et dont elle soulève un coin, dans un geste qu'une bizarre association me fait toujours apparaître comme obscène, pour imposer à mon front le contact de ses lèvres sèches. » (p. 58).

L'affection prend ici un caractère sexuel. Le baiser est désigné par la périphrase finale dépourvue de termes qui expriment l'affection et qui miment l'aridité du corps sans chair : « le contact de ses lèvres sèches ». Le verbe introducteur « imposer » achève de dénoncer l'indésirable de ce témoignage affectif. Plus éloquente encore est la parade de la vieille femme pour déposer ses lèvres sur le front de l'enfant. Tandis que toute sa personne se dérobe aux regards grâce à une superposition d'étoffes noires qui lui tient lieu de chair, de la voilette à la robe, elle relève un pan de sa coiffe pour tendre les lèvres. L'obscénité du geste semble provenir de la voilette soulevée à l'instar d'une jupe. Ce geste disgracieux qui exhibe une confusion de l'oralité avec le génital, voire avec l'anal, parachève la critique acerbe que réalise le narrateur du christianisme puritain des grandes familles réunionnaises, dont la Veuve Toulec est l'emblème. On peut reconnaître en Madame Giroday, la belle-mère de l'écrivain de *Quelques Jours à Lyon*, une sœur blanche de cette douairière noire. Le récit en focalisation interne rapporte ses gestes d'après le point de vue de Simon. Sa féminité ostentatoire relève de la caricature, comme l'indique son entrée en scène dans la grande maison du cirque : « Sortant de sa cuisine où elle avait couru donner ses ordres en

arrivant, Madame Giroday traversait le salon à pas aussi rapides que le lui permettait le fourreau de sa robe. » (p. 101). Elle remplit parfaitement son rôle de maîtresse de maison sûre de son statut indispensable : les consignes aux domestiques sont transmises dans la précipitation. Sa tenue vestimentaire se prête peu au lieu et au moment. Si elle lui permet d'afficher sa féminité, elle rappelle simultanément son statut social. Le geste précis dévoile le corps : « Elle avait posé sa capeline sur une commode. Ses boucles châtain étaient gonflées comme un soufflé. [...] ». La légèreté de l'étoffe de la capeline s'harmonise parfaitement avec la chevelure. Comparée avec un plat alimentaire, le volume de sa coiffure parachève son aspect sautillant. Ses prises de paroles témoignent de ses priorités de convention et de son hypocrisie qui contrastent non sans vulgarité avec la grâce artificieuse de ses mouvements : « — Ah ! bonjour Simon ! fit-elle en arrivant à sa hauteur, je n'ai pas eu le temps de te saluer au départ de Saint-Denis, nous étions trop en retard. » (p. 102). Feignant de se soucier de réparer une injustice de courtoisie, elle accorde à l'enfant une soudaine importance factice pour mieux l'anéantir : « — Je suis forcée de te faire dormir dans le petit cagibi derrière la cuisine, dit-elle, avec tout le monde que je reçois aujourd'hui, je n'ai pas de place ailleurs. Comment va ta pauvre maman ? » (*ibidem*). La question n'attend aucune réponse, est purement formelle, de même que le regret qu'elle exprime de ne pouvoir le recevoir correctement. Entre ces deux propos adressés à l'enfant, le geste qu'elle réalise pour l'embrasser manque tout autant de sincérité : « Elle leva son visage vers lui en tendant alternativement ses joues poudrées, adressa dans le vide deux petits baisers qui sonnèrent comme des pets mouillés. » (*ibidem* ; nous soulignons). La comparaison figurative finale confère un caractère anal à cette embrassade, qui achève de mettre le personnage en disgrâce. La féminité de la vieille dame est de nouveau placée sous le signe de la vulgarité morale, qu'illustrent ses gestes comme ses propos.

Les ressemblances se jouent parfois du regard observateur. Si le temps métamorphose les êtres, il transforme aussi le « visionneur ». Telle est l'expérience que Simon Rivière fait lors de son séjour à La Réunion *post mortem* à la vue de sa mère : « Il se demanda qui était cette femme qui parlait comme sa mère, ce qu'elle faisait chez lui. » (p. 67). L'apparence extérieure change, mais la

voix ne vieillit pas. La valeur déictique du déterminant démonstratif « cette » et le pronom personnel de reprise « elle » expriment la distanciation. Ce *Verfremdungseffekt* peut produire un écart qui suscite le rire. Dans *La Part de l'eau* comme dans les autres romans lodsien, la distanciation est moins le fait du pronom personnel de la troisième personne que des nombreuses occurrences des verbes de la vision. Le narrateur-personnage, agent du procès, prend soin de rappeler cette activité qu'implique l'acte descriptif. Page 200, ce rappel induit un face-à-face cocasse avec le chef de chantier : « Je le regardai : il était blanc comme un meunier, avec un visage enfariné de clown. ». Les deux personnages entreprennent de réparer les fissures de la digue avec du ciment. A peine ouverts, les sacs qui le renferment maculent de blanc tout ce qui se trouve autour. Le chef de chantier devient « blanc » comme un autre, « un meunier ». La comparaison trouve un prolongement avec le participe passé adjectivé « enfariné ». Le complément de l'adjectif « de clown » achève d'introduire le cocasse dans le comique de situation qui réside dans l'absurdité de la tâche parfaitement vaine que s'infligent les deux comparses. Dans ces deux extraits, l'étrangeté se manifeste dans l'objet vu. Dans *Sven*, elle surgit explicitement dans le regard de l'autre, du vieillard, — regard qui se pose sur Sven : « Le vieux le regarde comme un juge, debout devant le tabouret. » (p. 148). Emmanuel observe la scène que dessine sa vision. Le regard qui s'apprête à trancher perd sa familiarité.

Plus rares sont les manifestations de l'aliénation opérée sur un personnage par un autre personnage. Dans les séances de jeux auxquelles se livrent Sven et le vieil homme, le mimétisme contraint fait peu à peu place à *l'autre en soi* :

« Les images qui lui sont venues en jouant se superposent aux paysages qu'il traverse et lui font poser sur toute chose un regard vieux comme cet homme qui avance d'un pas vif devant lui, le corps solide mais l'âme usée. » (p. 108).

Le support du jeu est une maquette qui reproduit en miniature le cirque et le village de Salazie, avant qu'il ne soit déserté. Il n'y a pas d'adversaire tangible à ce jeu : Sven ne fait que pousser les figurines selon les ordres du père d'Emmanuel. Les règles ressemblent plutôt à des mobiles : diverses mises-en-scène sont élaborées par le vieillard pour recréer le passé ; ce sont en fait autant

de propositions pour le tuer ou abolir ses résonances cruelles qui retentissent inlassablement dans le présent. Ce jeu présente un miroir à plusieurs facettes, de la réalité du passé, de celui qui n'a pas eu lieu et qui aurait pu être, et accessoirement de la réalité du présent de la narration, il faut rappeler en quoi il consiste. Comment réalise-t-il une métaphore du roman lodsien au cœur-même de l'œuvre lodsienne ? Grâce à ce miroir, le vieil homme impose sa vision du monde. La liberté de Sven se limite aux déplacements des pièces et peu à peu, par l'intermédiaire du reflet, l'enfant se laisse gagner par le regard de son camarade de jeu. Le roman dénonce l'aliénation que réalise le regard, de l'autre au moyen de l'objet qu'il donne à voir. *Sven* est probablement le seul roman lodsien qui explore cette stratégie tacite que suppose parfois l'aliénation. A la fin du roman, Sven pénètre dans la chambre interdite du vieillard. L'objet vu, ou plutôt ce qu'il représente, dépossède un instant le jeune garçon de ses facultés de jugement : « La dernière à venir grossir la pile est une robe vert turquoise dont la vue l'immobilise soudain comme un charme. » (p. 199). Le mot « charme » est employé dans l'acception classique du terme : « substance qui envoûte, captive ». La robe appartenait à la mystérieuse Dame en vert qui apparaissait dans le jeu et que l'enfant reconnaît. La Dame en vert : sa grand-mère ou sa mère ? L'objet devenu fétiche rétablit le lien, réinstaura la filiation volée, met un terme à la parthénogenèse masculine. La fascination du garçon pour cette parure, emblème du féminin qui associe la qualité féminine et les fonctions génitrices, prend le relais de celle du père d'Emmanuel. La présence de *l'autre en soi* devient momentanément une source de bonheur.

L'altérité est susceptible d'entraîner le sujet sur une voie qu'il n'aurait pas suivie seul. *L'autre en soi* est ce destinataire qui préoccupe le locuteur d'une façon telle que ce dernier lui cède toute sa place, s'efface. Ce type de présence extérieure-intérieure apparaît explicitement dans la communication qui lie Marieka et Martin, dans *La Morte Saison*. Le narrateur personnage observe en effet :

« Il y avait entre nous un sentiment de gêne, dont l'origine remontait sans doute aux quelques phrases que nous avons prononcées au cours de la promenade, et qui m'apparaissent maintenant comme la violation d'une espèce de règle tacite entre nous. » (II, 3, p. 136).

Les mots sont infidèles aux intentions et échappent aux sujets qui les prononcent. Cette auto-trahison partagée ne concerne plus que Martin par la suite : « Moi je me dis que mes mots renfermaient comme une promesse, et je regrettais de les avoir prononcés. » (II, 3, p. 138). Martin a répondu à Marieka ce qu'elle voulait entendre. Cette rupture avec soi-même dont il prend conscience aussitôt semble constituer le début du désamour. La parole transitive, ouverte qu'est la promesse coïncide avec la présence de *l'autre en soi* qui évince le sujet émetteur. Une parole offerte pour un locuteur qui se livre malgré soi. La parole donnée à Marieka tend souvent à se confondre, pour Martin, à un rite sacrificiel. Il en est de même de la possession charnelle de Marieka, la punie : la recevoir et la prendre signifie une sanction consentie. L'abandon de soi par soi se retrouve dans le personnage d'Hélène, à la fin de *Quelques jours à Lyon*. Elle se manifeste physiquement : « Ses mains, comme soudain privées de force, glissèrent lentement le long d'Hélène, l'abandonnèrent pour se retrouver, blanches et inutiles, pesant au bout des manches. » (p. 222). L'abandon de soi est aussi présence de *l'autre en soi*, dans la mesure où la jeune femme semble contaminée par l'aboulie de Romain qui se retire dans le silence et ne parvient pas à faire un geste pour la retenir.

Le Corps et l'espace, réflexivité et matière. La verticalité et l'avalage qui affectent le corps perçu ainsi que le corps percevant sont des caractéristiques essentielles de l'espace lodsien. La géographie lodsienne qui fait l'objet de la deuxième partie de notre thèse est éloquente à ce propos. Il apparaît évident que le corps et l'espace sont intimement liés dans l'imaginaire de l'auteur. Pour ne pas alourdir ce travail, nous ne pouvons en présenter un étude exhaustive. En revanche, il nous incombe de proposer des perspectives susceptibles de rendre compte de l'interactivité entre le corps et l'espace, ou *l'espace-corps*.

Cet *espace-corps* suppose une réflexivité réciproque du sujet percevant et du corps observé. La médiation de l'eau favorise la relation spéculaire, comme l'illustre fort bien le commentaire de Martin dans *La Morte saison*, lorsqu'il contemple le corps de Marieka qui est en

train de nager : « les lignes de ses fesses et de ses cuisses auxquelles l'épaisseur de l'eau donnait un flou trouble comme mes pensées » (II, 11, p. 181). La subjectivité du narrateur-personnage s'allie à l'élément par le biais de la comparaison finale. Cette symbiose momentanée détermine la vision du corps. Dans ce récit, l'association du corps et de l'eau est placée sous le signe de la sensualité, comme le montre cette occurrence relative à Madoune : « Elle parlait vite, et dans l'ombre des pétales éclatants de ses lèvres ses dents luisaient comme de la glace. » (I, 14, p. 89). Les dents comparées à de l'eau à l'état solide sont souvent associées à une bouche végétale. La métaphore de la fleur introduite par le lexème « pétales » est abandonnée dans *Mademoiselle* pour faire place à une comparaison implicite qui combine les feuilles d'un arbre et ses fruits : « [...] ses lèvres couleur de goyavier à l'ombre desquelles ses dents luisaient comme de petits glaçons. » (p. 81). Eric Feuguet dépeint Marie-Claire, la femme qu'il aurait aimé épouser, s'il avait écouté son désir profond. Madoune et Marie-Claire sont deux personnages qui représentent chacun, et cela pour des raisons différentes et dans des contextes distincts, une femme interdite. La bouche végétale repose en filigrane sur le motif génésiaque du fruit défendu. L'eau solide affecte aussi le personnage de Sonia Giroday que Romain Durieux rencontre à Lyon, à l'occasion de l'exposition commémorative. L'agressivité de son propos atteint son paroxysme avec l'insulte de la bâtardise à l'intention de Romain. Sa cruauté attisée par un sens de la formule efficace est mise en relief par « [...] un éclat de rire tranchant comme de la glace. » (p. 149). La description que développe la participiale s'enrichit de l'effet que produit l'objet considéré.

L'espace-corps peut relever d'une matérialité sans procéder à une réification du corps. L'usage équivoque de la syllepse lexicale et les changements de focalisation permettent la superposition et l'intrication des éléments qui relève du corps et de ce qui appartient à l'espace. Ainsi le narrateur du roman lyonnais, dans cette description behavioriste : « Il traversa l'avenue, la silhouette soudain comme allégée, prit la direction de son hôtel, aiguillonné par le désir neuf de cette lettre à envoyer. » (p. 15). Le choix des lexèmes montre explicitement le jeu des focalisations : le mot « silhouette » rend compte d'un regard qui s'attache à la surface de l'objet

sans le pénétrer (focalisation externe), et s'oppose à la motivation affective évoquée à la fin de la phrase (focalisation interne). L'épithète « allégée », employée au sens figuré, appliquée au nom « silhouette », déplie ce qui apparaît une conséquence dont la cause est proposée dans la suite immédiate du texte : l'objectif d'envoyer une lettre à Hélène. Mais la conjonction comparative « comme » relie l'adjectif au nom : la caractérisation est le fait du narrateur déjà omniscient. L'instance narrative qui sait, dit savoir précisément les motivations subjectives du personnage observé, ne retient du corps qu'une surface. L'alternance des focalisations, et ici ce qui semble relever d'un indécidable de la focalisation, brouille la « lisière » intérieure / extérieure¹¹³, — brouillage qui affecte l'objet qui est donné à percevoir (tant l'objet perçu, que sa perception).

Une autre équivoque, dans *Mademoiselle*, affecte *l'espace-corps*. Elle est le fait de la ponctuation du texte narratif : « Je serais resté seul avec ton silence, lourd comme une punition. » (p. 74). L'emplacement de la virgule permet d'analyser l'adjectif « lourd » de deux façons différentes : épithète détachée, il se rapporte au substantif « silence » et la comparaison explicite l'effet qu'il produit autant que l'intention qui motive l'absence de mots ; attribut du sujet, il s'applique au narrateur-personnage et exprime l'accablement à la fois physique et moral qui l'envahit. Les deux analyses coexistent sans s'exclure, peuvent même se superposer. L'une fait une place à l'interlocutrice, tandis que l'autre renferme le locuteur en soi-même. La comparaison finale inscrit l'absence de résonance dans l'espace du bureau où se passe le « huis clos » dans la dialectique de la faute : l'intention de punir se confond à la fois avec la faute elle-même et la sanction réparatrice. De ce fait, le silence de la mère qui résulte de son corps absent, parce que mort, est complètement dénié. Si l'on envisage les deux analyses comme une alternative, alors soit le silence est pesant, soit le corps est accablé. Le déni qui affecte la réalité de l'absence du corps de la mère, tend à affecter, du fait de l'équivoque, le corps-même du sujet émetteur. La matérialité du corps coexiste avec l'a-matérialité du corps, postulat aussi paradoxal qu'improbable sur lequel repose tout le récit et qui permet tout aussi paradoxalement l'acceptation de l'improbable

¹¹³ Cf. Marie-Claire Ropars-Wuillemier, *Ecrire l'espace*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 85.

inhérent à la diégèse. *Sven* donne à lire un autre improbable relatif à *l'espace-corps* qui se fait indice de la folie qui s'empare du vieil homme du cirque. Dans la première moitié du roman, l'attente du coup de téléphone d'Emmanuel constitue à la fois un symptôme et une phase de la folie de paternité. Page 88, le père de l'ornithologue manifeste la réaction qui suit, au demeurant peu rationnelle à l'égard de l'appareil : « Il avait écarté le téléphone et l'avait fixé comme il fixe Sven quand il veut l'obliger à quelque chose, mais l'appareil était beaucoup moins impressionnable. ». Dans le discours du narrateur-personnage, Emmanuel, le regard est identifié à celui qui est porté sur le personnage éponyme, comme l'indique la comparaison. La même expression du regard est à l'origine du commentaire du narrateur et de la petite fiction qu'il propose. Pour lui, le regard impérieux confond l'enfant et la machine, l'être et la chose. La proposition coordonnée rappelle le statut de chose inerte de l'objet, tout en informant de l'effet produit ordinairement sur l'enfant. La dérision exprimée met en relief la folie du vieil homme en soulignant la perception différente que le narrateur a de l'incident. Mais parallèlement, le narrateur-personnage oublie un instant qu'un même phénomène peut donner lieu à plusieurs significations, lorsqu'il advient dans des contextes différents. Si l'on ne peut savoir si son commentaire est juste, il propose néanmoins un indice auquel la suite du récit donne de la valeur et invite à envisager *l'espace-corps* en tant que fonction narrative. Il fonctionne ici à l'instar d'une prolepse.

La réflexivité de l'espace et du corps relève de l'esthétique expressionniste, mais avec cette particularité : dans l'univers de Jean Lods, non seulement l'un reflète l'autre, mais tous deux en arrivent souvent à se compléter. Dès les premiers romans, le personnage de Jeanne est emblématique de cette représentation. Les comparaisons qui affectent son corps ou ses gestes sont en parfaite harmonie avec l'espace lagunaire :

« A cause du temps, me dit-elle, avec ce demi-sourire ironique qui faisait passer comme une éclaircie dans ses yeux couleur d'algue :
— J'ai peur que tu te noies. Tu ne sais pas respirer sous l'eau, toi tu n'as pas d'ouïes. »
(p. 115).

La caractérisation de la pigmentation de ses yeux est empruntée à un élément aquatique du paysage. Comme la lagune, elle connaît des nuances de tons qui sont fonction des météores, ce

que le comparant métaphorique « éclaircie » commémore. Le regard de la jeune femme est appréhendé comme un espace, et plus précisément comme l'espace environnant. La corrélation entre la comparaison qui complète la proposition incise et qui est le fait du narrateur, ainsi que la répartie de Jeanne, dénoncent la mise en scène. Mais l'artefact établit une étroite correspondance entre ce qui *s'avère* une intuition subjective du narrateur, les pensées du personnage féminin restituées par le discours direct et l'espace dans lequel sont les deux interlocuteurs. Correspondance euphorique, qui contraste avec le constat que partagent les deux amants quant à ce que l'on peut résumer par le terme « incompatibilité ». Quelques pages en amont, un geste de Jeanne a pour incidence le fait que le contact corporel avec le stagiaire suppose une substitution du corps à l'espace :

« J'essayais de la prendre dans mes bras, mais elle se dégageait tout de suite, me laissant à peine le temps de poser un baiser hâtif sur ses cheveux, ses joues ou ses paupières, un baiser au jugé en quelque sorte qu'elle chassait aussitôt comme une mouche. » (p. 85).

L'insecte comparant s'impose d'autant mieux qu'il est omniprésent dans les espaces marécageux. De plus, cette comparaison témoigne d'une caractéristique de la représentation du personnage de Jeanne qui est envisagée de façon récurrente comme le génie du lieu, voire la créatrice de la lagune.

Le *corps-mémoire* n'apparaît que dans *La Morte saison*, seul roman qui se passe exclusivement à La Réunion et premier récit qui introduit cet espace insulaire dans l'œuvre, et dans *Sven*. Il est le seul à relier le *corps-mémoire* à l'*espace-corps*. Pour se faire, la narration ranime des images « mortes » : « Il n'en reste qu'un souvenir embrumé, des mots qui sont comme des branches sèches où la sève ne circule plus... l'arbre sans l'oiseau, la fumée sans le feu. » (p. 130). Les « mots », donc la voix est ce qui, du corps, perdure après sa disparition. Ce *corps-mémoire* apparaît dans le rêve hallucinatoire de « la Dame en vert », que fait le personnage éponyme. Trois comparants introduits par la conjonction « comme » caractérisent la voix. Les deux derniers succèdent à l'anacoluthie. Si le premier comparant relève du cliché, les deux autres, et particulièrement le dernier, contractent des images passées dans l'usage : « il n'y a pas d'arbre sans oiseau » et « il n'y

a pas de fumée sans feu ». La dernière de ces deux images est proverbiale : le bon sens se plaît à rappeler la cause de toute chose. Le rêve de Sven s'achève sur cette pensée relative à ces mots qui ont perdu leur sens et leur portée, et qu'il décrit avec la surenchère de ces trois comparants. A une voix morte correspondent des images mortes. Mais il importe de tenir compte de la progression de cette série de comparaisons. La végétation morte convoquée dans le premier comparant cède la place aux deux restrictions qui affectent successivement une forêt vivante et un feu régénérateur. La dernière image qui illustre le *corps-mémoire* relate l'héritage que l'enfant est en train de recevoir et annonce son émancipation. Elle tend à devenir un élément diégétique à part entière. Dans *La Morte saison*, le corps-mémoire n'apparaît qu'à la fin du roman. L'évanescence des mimiques est perçue comme susceptible de menacer des événements voués aux yeux de Martin à faire trace :

« Mais aujourd'hui ce sourire, que je ressentais comme une tentative pour effacer tout ce qui s'était passé la veille et faire comme si rien n'avait changé entre nous, m'irrita. » (III, 1, p. 218).

La comparaison hypothétique introduit ici le thème de la simulation¹¹⁴. Ce qui nous intéresse ici réside dans l'aptitude prêtée au corps, à dénier l'effectivité des événements et, à annuler toute possibilité de mémoire partagée, en mettant « hors jeu » tout processus mémoriel. Mais, même « à son corps défendant », du moins pour Martin, le corps peut se faire brutalement trace mnémonique. Ainsi en est-il lorsqu'il reconnaît dans les expressions de Marieka des attitudes qu'adoptait la mère de la jeune femme :

« [...] et d'entendre ces mots qui me restituaient la voix de « l'autre » avec une telle fidélité, me frappa de la même stupeur qui m'avait saisi ce jour où, la fixant allongée sur son lit, j'avais surpris le regard d'Eléonore à la place du sien, comme un clin d'œil démoniaque. » (III, 2, p. 222).

Le corps et ses gestes souvent mimétiques témoignent de la filiation. Le comparant final place cette fois la trace sous le signe de l'évanescence. Manifestation spontanée, indépendante semble-t-il de toute volonté, l'intervention magique qui en serait la source (adjectif « démoniaque ») achève d'inscrire ce retour subreptice du passé dans un ordre immémorial. L'espace de la chambre dans

¹¹⁴ Cf. l'étude de ces comparaisons, Troisième partie, chapitre 3, p. 541-737.

lequel il survient permet de l'envisager comme le résultat d'une projection fantasmatique. A l'issue du roman, l'amour pour Eléonore est toujours aussi vif. Dans la fille, le narrateur-personnage voit la mère. Cette scène n'est pas sans rappeler les plans en fondus enchaînés qui superposaient, dans *Vertigo* d'Hitchcock, les trois visages de Madeleine, Judy et Carlotta Valdes. On y retrouve également l'un des thèmes de *Lolita* de Nabokov. Dans le cas de Martin, cette reconnaissance semble davantage interroger la constance de son désir, plutôt que la trahison de son amour d'enfance.

D. Le corps rêvé ou le Rêve de mort :

D.1. La Visiteuse nocturne

Dans la dix-neuvième séquence de *Sven*¹¹⁵, pages 174-180, le narrateur donne à lire la visite nocturne que rend « la Dame en vert » au personnage éponyme. Le canevas est simple : l'apparition pénètre dans la chambre de l'enfant, s'assoit sur son lit, s'efforce de le rassurer avant de l'enjoindre à la suivre pour une destination inconnue. Cauchemar ou hallucination ? Le récit ne cesse de se jouer du lecteur en hésitant entre l'un et l'autre ou en choisissant subitement l'onirisme délirant qui tend à investir le « réel » au détriment de l'hallucination brève. Cette séquence est-elle une hallucination d'Emmanuel, le narrateur-personnage ? « Il ouvre ses yeux dans l'ombre. », est-il relaté page 177. L'enfant a-t-il les yeux ouverts ou rêve-t-il qu'il les ouvre ? Est-ce un cauchemar éveillé ? En proie à des terreurs nocturnes, Sven s'est réfugié comme tous les soirs dans sa chambre après avoir passé un moment devant la porte fermée de celle du vieil homme. Dans la solitude, il ne tarde pas à se laisser gagner par la peur. Il réagit et pense en fonction de ses peurs, dernier rempart contre l'angoisse paralysante.

La narration en focalisation interne ne manifeste aucune distance avec ce que ressent et perçoit Sven. Le recours fréquent au discours indirect libre témoigne d'une connivence qui tend à

¹¹⁵ Nous renvoyons au tableau n°6 des annexes qui présente le montage séquentiel de *Sven*.

la fusion entre le narrateur et son personnage. L'adjonction « Et Emmanuel fait partie de ces voleurs-là. » (p. 175) est tout à fait éloquente à cet effet : non seulement elle s'inscrit dans la continuité des réflexions du personnage, mais la conjonction de coordination qui exprime l'addition et l'introduit, ainsi que l'évocation d'Emmanuel, nous autorisent à l'envisager comme une épanorthose du narrateur. L'ellipse narrative parachève la fusion entre celui-ci et le personnage. Le deuxième paragraphe, page 177, rapporte en discours direct la comparaison que fait Sven de sa vie intérieure avec la ville de Troie assaillie par les Achéens. Le paragraphe suivant commence par une injonction négative que l'enfant s'adresse à lui-même, comme l'indique la proposition incise qui précise l'identité du locuteur. Le récit se poursuit en discours indirect libre : « Encore un peu, et il ne sera plus que cendres. ». Le rapport de cause à effet entre le fait qu'il faut quitter la chambre et les cendres, conséquences d'un feu dévastateur non évoqué, est passé sous silence. La narration se poursuit ainsi sans donner aucune justification. Interrompant le discours narratif, le discours direct et le discours indirect libre servent la restitution des pensées du personnage. L'absence du discours indirect dans ce passage narratif à la troisième personne et l'usage du présent de narration contribuent à resserrer le lien qu'entretient cette séquence avec le monologue auto-narrativisé. Le présent de l'indicatif produit un effet de concomitance entre l'action et l'acte narratif. Ce lien se resserre encore à chaque fois que la focalisation interne s'intéresse à un geste ou à un mouvement de Sven qui implique une partie du corps que l'enfant peut lui-même voir et la sensation tactile suscitée. Il en est ainsi dans le geste qu'il fait pour attraper les talismans : « Une petite main se tend vers les colliers de gousses dont la bougie projette les ombres sur le plâtre du plafond, les décroche et les fait glisser le long du bras jusqu'à l'épaule. » (p. 175). Le zoom sur la main progresse en un plan rapproché sur l'objet saisi dont le regard suit le parcours le long du bras de l'enfant. Celui-ci comme l'ail semblent se mouvoir comme par magie. Le narrateur perd toute identité propre et ne fait qu'un avec la conscience de l'enfant. Sa fusion avec le personnage embrasse également la perception magique que ce dernier a

de ce qui l'entoure. Il en est de même de la logique caractéristique du sujet envahi progressivement par la peur.

La façon que Sven a de ressentir, voire même de pressentir, l'espace qui l'entoure, et d'en sur-interpréter les signes, montre qu'il est gouverné par ses peurs. L'obscurité est à l'origine de cette surinterprétation : l'invisible se prête comme support des visions que fait naître la peur. Ainsi la peur est-elle définie par cette métaphore intersectionnelle¹¹⁶ : « le rêve des parois ensevelies sous l'ombre. » (p. 174). Les parois délimitent un espace et enferment, alors qu'elles sont enfermées par l'obscurité. Cette métaphore associe la peur à la claustration figée, à ce qui est tapi, caché. Dans la phrase suivante, les cloisons et les poutres évoquées sont métonymiques de la maison, qui peut à son tour représenter l'intériorité. Ainsi la peur habite-t-elle l'espace comme l'intériorité de celui qui l'éprouve. Il en est de même du silence. Celui-ci et l'obscurité de la nuit constituent ses puissants alliés. Ils favorisent son expansion de l'extérieur immédiat à l'intérieur, comme le montre la progression des illustrations qu'en offre le narrateur. Il évoque successivement les chauves-souris, les fantaisies persécutrices nées de ce qui, dans la maison (« rideaux, meubles, tentures »), est animé par la brise provenant du jardin. Dans le rêve de Sven, son père, Emmanuel appartient à l'une de ces fantaisies. La peur est à son paroxysme dès l'instant où elle est identifiée aux productions imaginaires dont elle est la cause. Son emprise et son alliance avec la pénombre est développée par une isotopie (p. 175) dans laquelle l'invisible et le caché, l'intangible et l'évanescent sont intimement liés, comme en témoignent le choix des lexèmes. Évanescents sont « le vol en zigzag des chauves-souris », les « frôlements » des fantaisies, des « visiteurs » enfuis, ainsi que « le rayon de la lune dont la lame transparente fend la nuit de la chambre ». Intangibles, les chauves-souris qui font « se plier en deux » l'enfant effrayé qui veut « se protéger le visage » ou les apparitions derrière la tenture qui s'avère « vide » une fois secouée ou la clarté de la lune. Invisibles et cachés sont « les présences invisibles » qui « se tapissaient », « se cachent derrière les rideaux », ces « visiteurs [...] déjà ailleurs, masqués et

¹¹⁶ Terme emprunté à Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France 1998, (5^{ème} édition revue et augmentée).

démasqués », « les formes » que « l'ombre [...] empêche de reconnaître ». La peur déforme même la vision que l'enfant a de son reflet dans le miroir : il ne se reconnaît plus. Elle détruit tous les repères dans son for intérieur comme à l'extérieur de soi. Sven agit dans un premier temps pour se défendre. Sa peur du vampire l'amène à sortir de l'« asile » de sa chambre pour se munir de gousses d'ail et d'un crucifix, afin de compléter le pouvoir de son chapelet (pages 175-176). Soucieux de protéger son lit, il procède à un rituel de signes de croix dont le nombre est calculé selon le pouvoir protecteur qu'il assigne aux objets. Il réserve le dernier pour son corps. Avant de s'endormir ou de rêver qu'il s'endort, la peur a triomphé de lui. La périphrase « serpent de grains noirs » pour désigner le chapelet témoigne de la trahison de ces rites superstitieux venus d'ailleurs, d'Emmanuel. Ces talismans n'empêcheront pas la visite de celle que le narrateur appelle alors « l'ennemi » (p. 176), selon un emploi vieilli par lequel on désigne un démon. En revanche, la convocation par le souvenir de la jument que Sven s'est imaginé et qu'il a appelée Dune suffit à rendre à la visiteuse son caractère factice : « la femme s'éloigne, [...] elle n'a pas lâché ce qu'elle étreignait l'instant d'avant, qu'elle tient toujours bien qu'il ne voie pas ce que c'est, et qu'elle emmène avec elle, [...] » (p. 180). Il se distingue de l'enfant qu'elle semblait retenir « contre elle, mais qui marche à son côté ». Seule une production imaginaire propre à l'état éveillé du dormeur (la *fantasy* relative à Dune) semble détenir le pouvoir de réguler l'imagination en folie. Le corridor s'impose comme lieu de passage entre le monde des vivants et celui des apparitions. Née de la peur qu'inspirait l'obscurité, elle retourne à la nuit : « [...] la blancheur de sa chemise s'éteint peu à peu dans l'ombre. » (p. 180).

Cette séquence de la visiteuse nocturne revêt un double intérêt. Elle constitue un ressort dramatique dans la trame romanesque indéniable : elle rend compte de la « contamination » de Sven par la folie du vieil homme qui le pousse à quitter le cirque définitivement. Dans la mesure où la visiteuse part en tenant un enfant contre elle, cette séquence semble constituer une étape essentielle dans la prise de conscience de Sven de la fin de son enfance : la Dame en vert s'éloigne avec l'enfant qu'il a été. Les émotions qui s'emparent de Sven de retour à la *réalité* du cirque

semblent le corroborer, ainsi que le narrateur dans cette remarque : « Il sait qu'il est seul, sans encore ajouter hélas ! ou enfin. » (p. 181). La proposition infinitive introduite par la préposition privative « sans » résume par deux interjections les verbalisations de la plainte (« hélas ! ») et de la résignation (« enfin ») précisée par le type déclaratif indiqué par la ponctuation finale. Le narrateur se distancie tout à fait de l'adolescent par ce commentaire motivé par l'expérience de l'âge adulte. Ce faisant, ce cauchemar qui tend à provoquer les hallucinations de Sven, ou ce cauchemar halluciné par Emmanuel et dont Sven est le sujet, renferme une expérience du dire le *mentir-vrai*. En effet, guidé par la peur, face à l'apparition, Sven « fait celui qui dort » (p. 177). Endormi, car « brisé de fatigue » (p. 176), le garçon rêve la feinte de son endormissement. La stratégie du sommeil correspond à celle de l'animal sur le point d'être capturé et qui prend la position du mort pour ne pas attirer l'attention de son prédateur. La mise en abîme est double : le récit du rêve fabrique de la fiction, plus exactement de la métalepse, ou encore de la contrefiction, dans la fiction romanesque, tandis que le simulacre de l'endormissement, spéculaire de celui du dormeur, ébauche une nouvelle métalepse dans la métalepse onirique. Sven joue le rôle du dormeur jusqu'à se retourner dans son lit lorsque la visiteuse tente de s'emparer du chapelet qu'il serre dans sa main. Parallèlement, le narrateur dénonce la façon dont le contenu du rêve compose et se joue de l'environnement immédiat du dormeur. Les repères temporels s'embrouillent : « Il pense à ce livre de messe qu'il a tenu entre ses mains : est-ce qu'il appartient à "autrefois" ou à "plus tard" ? » (p. 178). Quant à l'apparition, elle prend soin de chuchoter « pour ne pas réveiller le vieillard » (p. 179). La chambre de Sven est voisine de celle du vieil homme.

Cette visiteuse redoutable et redoutée est placée sous le signe de l'ambivalence. Ce caractère duplicité est le fait de sa nature et affecte les intentions qu'elle semble manifester à l'égard de l'enfant. Est-elle un revenant ou une nouvelle production imaginaire du dormeur ? Est-elle bienveillante ou mortifère ? A l'instar d'un succube, est-elle séductrice et mortifère ? Le cauchemar hallucinatoire se garde de décider : Sven attend sa manifestation et l'assimile, pour finir, à un revenant.

Familière, elle est « cette femme bien connue qui s'approche de lui chaque fois qu'elle devine sa vulnérabilité » (p. 177). Le connecteur temporel « chaque fois » indique que la séquence rapporte un événement qui s'est produit plusieurs fois. Cette épiphanie coïncide avec les moments où l'enfant se sent en position de faiblesse. Son habit et sa démarche sans bruit annoncent sa qualité de revenant : « Sa longue chemise à la blancheur de neige glisse silencieusement sur le parquet. » (p. 177). Son apparence extérieure rappelle celle de la Dame en vert qui traverse les fantaisies de Sven. L'enfant pare celle-ci notamment d'« un déshabillé de soie claire » (p. 127), tandis qu'il est sensible au « satin » de la « chemise sous la lune » qui revêt le corps de l'apparition et qui « la rend brillante des épaules aux chevilles » (p. 178). La visiteuse nocturne tend à se confondre avec cette figure maternelle que Sven reconnaît sur les photographies retrouvées dans le missel. Est-elle la grand-mère du personnage éponyme, la mère de celui qui serait son père, Emmanuel ? Dans sa vie onirique, Sven revit le passé de l'ornithologue, dont il est le témoin privilégié dans le jeu. En effet, la présence de toutes deux s'associe au même parfum. Pour ce qui est de « la Dame en vert », l'enfant s'imagine « enveloppé par cette odeur de jasmin qui est celle de sa mère » (p. 129). Ce parfum qui signale la présence maternelle est placé, dans le scénario cauchemardesque, sous le sceau du manque : « il cherchera à retrouver autour de lui cette odeur de jasmin qu'elle laisse toujours là où elle passe... » (p. 177). Alors que Sven investit les affects de son père, le parfum s'impose à lui comme annonciateur de l'absence irréversible. On reconnaît également la « longue chevelure noire » (p. 127) dans « la niche obscure des cheveux » (p. 179). Ainsi l'apparition est-elle « revenante » dans la double acception du terme. Dans le rêve, elle se présente comme un fantôme et possède les traits de « la Dame en vert », autre production imaginaire de Sven, dévolue jusque là à ses fantaisies diurnes.

L'agitation et des gestes déterminés succèdent à son immobilité. Les premiers mots qu'elle prononce se veulent réconfortants : devinant la peur de l'enfant, elle lui propose de l'accompagner puis de rester, avec lui, dans sa chambre (p. 179). Fidèle à l'apparence d'une figure tutélaire, elle se montre protectrice. Néanmoins, cette revenante inquiète tout à fait Sven dès

qu'elle lui demande de plus en plus expressément de la suivre. L'enfant l'associe alors à « une femme sans tête » (p. 179). L'anneau qu'elle porte au doigt est comparé à « un insecte ». Ses gestes se font autoritaires : « Elle secoue le bras fluet que meurtrit la bague » (p. 179). Ses mains décharnées (« les doigts maigres », p. 179 et 180) se font les instruments de cette brutalité soudaine. Le caractère inquiétant de cette « Dame en vert », protectrice, qui semblait inspirée de la Dame du Lac médiévale, justifie alors la défense contre un vampire que Sven organisait au début de son rêve (p. 175). Ce n'est que quelques pages avant le récit de ce cauchemar que le narrateur donne un élément susceptible d'expliquer cette appellation, « Dame en vert ». Lorsque Sven découvre son prénom, l'enfant énumère les différentes parties de son corps en se regardant dans un miroir et se plaît à préciser que chacune d'elle est le bien « de Sven ». La jubilation narcissique et l'ébauche de blasons dans cette scène rappellent la séquence du bain dans *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard. En observant le reflet de son regard, il reconnaît « les yeux de Sven » et pense aussitôt « les yeux de la Dame en vert » (p. 171). La relation établie par le garçon avec cette figure maternelle achève de faire de ce vis-à-vis avec soi-même une étape fondatrice de l'évolution du personnage qui franchit là le stade du miroir. La mise en relation entre le corps, le nom et le regard, essentielle dans l'œuvre de Jean Lods et probablement dans son écriture, connaît dans ces lignes l'une de ses manifestations les plus riches de sens. Le thème de « la Dame en vert » fait l'objet d'un certain nombre d'œuvres picturales françaises postimpressionnistes. Renvoyons aux tableaux respectifs d'Antonio de la Gandara (1893)¹¹⁷ et de Jules Pascin (1927)¹¹⁸ qui ont tous deux représenté une « Dame en vert ».

¹¹⁷ Signalons que le personnage Jean Santeuil de Marcel Proust est inspiré d'Antonio de la Gandara. Quelques lignes de Jean Lorrain, ami du peintre, rendent hommage à son tableau.

¹¹⁸ La toile de Jules Pascin est exposée au musée d'art d'Hiroshima.

D. 2. Fantaisies sur la mort d'Hélène

Le Sentiment de culpabilité et la déposition de l'enfant. Les deux fantaisies qui mettent en scène la mort d'Hélène dans *Quelques Jours à Lyon* (séquence 7, p. 138-142 et séquence 8, p. 155-157) donnent à lire deux autres variantes du motif de « la jeune femme et la mort ». A la différence de la *fantasy* d'Eléonore, elles sont insérées au cœur de la trame narrative et surprennent le personnage adulte dans son sommeil. Le passage des temps du passé au présent de narration signale au lecteur la mise en abîme d'un récit dans le récit. Ces fantaisies constituent le dernier scénario qui met en scène la nièce du grand écrivain. Avant d'évoluer sur la scène lyonnaise (p. 219), Hélène est évoquée dans l'analepse qui retrace l'histoire du couple qu'elle forme avec Romain (p. 21-23, 115-134), ainsi qu'à chaque projet que fait le personnage pour lui écrire (p. 15) ou pour la joindre par téléphone (p. 16-19, 158 et 218). La première *fantasy* relative à Hélène met en scène une mort symbolique. Le second scénario relate un accident de voiture au caractère suicidaire. Toutes deux sont placées sous le sceau de la culpabilité, comme l'indiquent l'image impressionnante « c'était comme si la bête du remords [...] venait de lui sauter à la gorge. » (p. 138), ainsi que son « angoisse » et son « impression d'étouffer » (p. 158). L'analyse de ces deux fantaisies permet de saisir l'objet implicite de ce sentiment de culpabilité éprouvé par Romain et de formuler des hypothèses quant à la fonction de cette partition onirique dans la *frame* du roman. Le changement de paragraphe et le signe typographique du losange séparent la *fantasy* des derniers événements de la vie lyonnaise de Romain et signalent un silence. Si cette ellipse met en relief le scénario rêvé du point de vue rythmique, elle offre une résonance sémique à la dimension symbolique du rêve. Le silence, en tant qu'appel et amuisement total de la lettre, orne non seulement le temps de *vie-mort* qu'est le rêve, mais accompagne la *naissance-mort* que met en scène le rêve.

Dans ces fantaisies pour Hélène, le motif de « la jeune fille et la mort » suppose d'abord l'abolition symbolique de la filiation. Dans la première rêverie, diurne, Hélène part

précipitamment chercher son fils à l'école. Michaël est le dernier enfant qui attend, seul, dans la cour. L'avalanche de questions à laquelle il soumet sa mère jusqu'à la maison se heurte au mutisme de celle-ci. Le scénario s'achève sur l'injonction d'Hélène : « Mais tu ne peux pas te taire, à la fin ! » (p. 27). Et l'enfant se résout aussitôt au silence. Il se fait à demeure l'enfant, étymologiquement « celui qui ne parle pas, n'est pas capable de parler » (du latin classique *infans*). Cet ordre est d'autant plus brutal dans sa formulation qu'il est associé à un geste non moins brutal : Hélène « s'accroupit, saisit Michaël aux épaules, le secoue » (p. 27). Le motif de *l'enfant secoué* intervient dans le rêve du père. Alors qu'il ne parvient pas à parler avec sa femme, Romain rêve une rupture de la filiation entre celle-ci et leur fils. L'expression corporelle se substitue au langage articulé : il « fait lentement non de la tête, le visage fermé, les lèvres serrées » (p. 28), s'écarte pour finir de sa mère. Lorsque celle-ci tente une réconciliation, sa réponse gestuelle à l'offre infantilissante d'un bonbon est sans appel. Hélène impose dans un premier temps le mutisme puis tente de réparer sa maladresse par la séduction de la sucrerie. La nourriture-plaisir contre le verbe : l'enfant ne s'y trompe pas. La chute de la petite voiture de Michaël « sur les dalles, les roues en l'air » (p. 28) annonce celle, dans la troisième rêverie, de l'automobile d'Hélène : « sur le toit et à moitié immergée, seules ses roues dépassent de la mer dont les vagues ratisent le châssis à chaque passage » (p. 157). Les dalles de la cuisine (intérieur) se substituent aux galets de la plage (extérieur). Entre les deux rêveries : la *déposition* de l'enfant auprès de Michèle, la tante d'Hélène. Dans cette scène, la tante et l'enfant apparaissent tous deux comme des revenants, tandis que la mère n'est qu'un pâle reflet d'elle-même. La paronymie Michèle-Michaël parachève la connivence implicite de ces deux personnages, au-delà de toute parenté, — connivence qui trouve son articulation dans *le sacrifice de l'enfant* et dans *l'enfant sacrifié*. La sœur de Sonia fait ce qu'elle a toujours fait : après avoir pris la défense de Romain enfant, elle prend soin du fils de ce « bâtard ». Tandis que le tempérament de Sonia apparente celle-ci à une femme phallique (« l'intransigeance, la dureté passionnée », p. 139), Michèle montre de la mansuétude à l'égard des autres. La femme vieillissante, sans descendance, dévouée et le visage encore marqué

par le sommeil, ouvre la porte à sa nièce. Le narrateur omniscient rapporte comment Romain compare cette épiphanie avec « la petite déesse brune aux formes pleines » qu'il a vue en rêve jouer avec son père. Son corps porte les stigmates de l'âge : « elle s'est empâtée », « ses seins [...] se sont affaissés avec le temps », « ses cheveux noirs d'alors [...] s'étalent en nappe grise sur la robe de chambre » (p. 140). Ce sont moins les formes que le poids de la matière qui est livré aux regards. Son portrait physique repose sur l'antithèse d'un « autrefois » radieux et d'un « aujourd'hui » terne et minoré. Michèle apparaît comme le fantôme d'elle-même, de sa jeunesse. La mère par procuration se voit confier un enfant par la génitrice de celui-ci et se fait mère de substitution. Mais la double mise en relief, par le détachement et le présentatif, place l'enfant sous le signe de l'avatar et de l'évanescent : « Michaël ici, c'est un peu un fantôme qui revient » (p. 140). Ce comparant du revenant est-il le fait de l'interprétation de la situation par le narrateur ou celui de l'omniscience de celui-ci qui rapporterait les sentiments de la tante ? Le texte ne permet pas de décider. Quoi qu'il en soit, cette comparaison doit être mise en relation avec cette association de Romain :

« L'image de Michaël se superposait dans son esprit à celle qu'il avait rêvée de Simon Rivière au même âge, sur le même étang. Seul lui, Romain, aurait été exclu de la succession des générations dans le cirque. Mais cela n'avait pas d'importance, ce fils qui lui ressemblait grandirait là-bas comme un autre lui-même. » (p. 227 ; nous soulignons).

Pour le narrateur ou la tante, comme pour le père, le fils reste un double. Représentation que Romain Durieux n'a pourtant cessé de déconstruire. Remarquons l'indice de lieu « ici », dans la rêverie sur Hélène, qui s'oppose à « là-bas » dans les réflexions finales du personnage. La proxémie qu'expriment ces adverbes indique la force actualisante du rêve, de même que le lien intime entre l'onirisme et le tissu du texte : l'enfant revient également dans la trame diégétique. La pensée consciente est repoussée dans le hors-champ spatio-temporel du texte.

La Descente en soi. Le mouvement descendant qui semble présider à l'évolution d'Hélène dans le rêve coïncide avec la descente en soi que suppose la rêverie. Le rêveur détient bien souvent toutes les places dans ses productions oniriques. Plus Hélène

progresses selon une mécanique infernale vers le bas de la falaise, plus la morbidité du dormeur s’empare du scénario. Le présent de narration signale l’introduction dans une autre temporalité. Les événements s’y succèdent chronologiquement et sont envisagés comme simultanés à la mise en scène qui les révèle. La valeur prophétique du présent de l’indicatif et la succession méticuleuse des faits participent à l’efficacité évocatoire, à la *visuabilité* du tableau. La juxtaposition paratactique des actions confère un caractère mécanique aux gestes. Tel un somnambule, le personnage semble mu par une force qui le gouverne, à l’instar du dormeur qui les rêve. D’autorité et sans aucune salutation, Hélène dépose l’enfant chez Michèle. Le réalisme de la vision ressortit à la fois aux détails prosaïques (« la 205 » p. 138 et 140, les sous-vêtements p. 141, etc...), à la précision de la description behavioriste des faits et gestes d’Hélène, ainsi qu’aux chronotopes signalés par les toponymes des sites que rencontre la jeune femme sur sa route : « Salazie [p. 139], la route qui longe la rivière du Mât, le croisement qui mène à Mare à Vieille-Place [p. 140] ». Le récit s’accélère et semble procéder par concaténation en raison de la juxtaposition des gestes. Il mime sa descente vers la rivière. La fantaisie de la scène du bain combine la sensualité narcissique avec la descente orphique, tant dans le déshabillage que dans l’entrée dans l’eau d’Hélène. Comme la femme qui se dévêt dans l’extrait du *Rännenberg* de Tieck, cité par Gilbert Durand¹¹⁹, Hélène est actrice de sa mise à nu :

« [...] elle ôta de sa tête une étoffe dorée, et une longue chevelure noire déroula la richesse de ses boucles plus bas que ses hanches, puis elle défit son corsage [...], nue enfin elle se mit à marcher dans la salle, sa lourde et mouvante chevelure formait autour d’elle une sombre mer ondoyante [...] »¹²⁰.

De la même façon, pour se déshabiller, Hélène effectue des mouvements descendants (*cf.* verbes soulignés par nous), cependant elle s’en tient à des gestes efficaces (faire glisser la robe en se penchant permet de ne pas froisser celle-ci), dépourvus d’érotisation :

« Sa main se porte aux boutons de sa robe, les détache un à un, elle se penche, la fait glisser par-dessus sa tête. Elle dégrafe son soutien-gorge, descend sa culotte de [*sic*] long de ses jambes. Elle frissonne, les bras repliés sur sa poitrine. Elle a les omoplates pointues, les fesses plus blanches que le reste du corps. [nous soulignons] ».

¹¹⁹ Cf. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire, introduction à l’archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1990, « Le Régime nocturne de l’image », p. 265.

¹²⁰ Ludwig Tieck, *Der Rännenberg*, Paris, Aubier Montaigne, 1977.

La focalisation externe se porte dans un premier temps sur la main, qui devient métonymie du personnage. La robe, emblématique du corps féminin, dans la mesure où elle recouvre la nudité en signalant l'identité sexuelle de l'être qui la porte, n'oppose aucune résistance, Hélène maîtrise parfaitement son corps. La locution prépositionnelle « par-dessus » invite à lire dans la fin de la phrase une syllepse de sens : le personnage fait passer son vêtement au-dessus de sa tête pour le retirer (sens propre), elle se défait de cet emblème féminin conventionnel et livré au regard des autres (sens figuré). Ainsi recouvre-t-elle, dans un geste de repli instinctif, une nudité asexuée : elle entoure ses seins de ses deux bras, pour se protéger du froid et ne manifeste ni attention, ni pudeur pour son bas-ventre. Elle appréhende son corps réifié sur le seul mode du besoin, hors culture, détachée de toute symbolique corporelle. Ses actes n'obéissent qu'au souci d'efficacité. Il en est de même dans la phrase clause de ce deuxième pan de la *fantasy*. Pour se rhabiller : « Elle ramasse ses habits, les renfile mécaniquement. » (p. 142). Faussement docile, le dormeur respecte ce que les bras d'Hélène refusent à tout regard et saisit l'objet de sa vision de dos : *travelling* latéral. Son regard opère à son tour un mouvement descendant, des épaules aux fesses. Le dormeur note la minceur et le contraste de la coloration de la peau réalisée par le bronzage. Il visionne le corps de sa femme. Par ces détails prosaïques et convenus, mais connotant l'érotisation du corps, il prend le relais de la geste mécanique d'Hélène en investissant la sexuation que la jeune femme ne semble pas investir. A la différence de la jeune femme décrite par Tieck, qui avance dans une grande salle sûre de sa beauté, Hélène « avance à pas maladroits ». Son intimité sans partage n'est pas en symbiose avec la *scaena* extérieure de la crique.

L'espace est métaphorique. L'eau dans laquelle se baigne Hélène est une eau dormante et fermée par un « amoncellement de rocs qui forme barrage » (p. 141). L'élément réaffirme l'abandon de la mère : l'eau demeure « transparente ». Elle ne connaît pas d'opacité laiteuse, mais impose son « miroir [...] enchâssé dans le fond de la ravine ». Le récit précise encore : « L'eau est si claire qu'on peut compter les galets du fond, agités d'un vague tremblement » (p. 140). Une eau

narcisséenne ne donne à voir que « la tulipe noire de sa chevelure » et renferme le corps « ondoyant et flou ». La comparaison du corps à « une plante marine » transforme Hélène en femme-fleur et tend à inscrire cette fantaisie dans la tradition des fantaisies « bercées », pour reprendre la dénomination de Gaston Bachelard¹²¹. Hélène ne doit qu'à elle seule et à la beauté de son corps son bien-être qui demeure solitaire. Cette scène est le pendant négatif de la naissance de *Venus genitrix*.

L'Écran fantasique. Cette mécanique passive contraste avec l'échappée que réalise Hélène au volant de sa voiture et qui ouvre le troisième volet de la *fantasy*. En effet, non seulement le personnage ne cesse de s'y montrer actif, tend à échapper au regard du dormeur, à tel point que le lecteur devient peu à peu le témoin de l'autonomisation de l'image rêvée. Cette autonomisation achève de supposer la voix énonciatrice comme tout à fait problématique. Afin de rendre compte du caractère visuel du texte, l'analyse littéraire gagne à s'enrichir de certains outils propres à l'analyse filmique. Les principes qui fondent une telle démarche relèvent de la *métaphore écranique*, pour reprendre l'expression de Marie-Claire Ropars-Wuillemier¹²². Comme elle le rappelle, la littérature moderne se caractérise par ses différentes explorations de la « pensée de la rupture » et de la « discontinuité ». Ces expériences scripturaires coïncident avec un « dévoiement de la parole » généré par un sujet démultiplié. Lorsque le texte, à l'instar d'un film, « simule en son sein l'opérateur filmique »¹²³, comme dans le texte que nous étudions, la responsabilité du récit à la troisième personne pose problème : l'instance énonciatrice ne peut être Romain, le personnage-rêveur et se distingue tout à fait de la voix narrative familière jusque là au lecteur, — voix omnisciente et respectueuse de son personnage principal au point de pouvoir se soumettre aisément à une transposition à la première personne. La fin de la *fantasy* d'Hélène introduit de façon tout à fait perceptible une discontinuité dans le récit qui ressortit non pas tant

¹²¹ Cf. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1993, p. 149.

¹²² Marie-Claire Ropars-Wuillemier, *Écraniques, le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, « Dans la chambre noire », p. 25.

¹²³ *Ibidem*.

à l'histoire qu'à l'instance énonciatrice qui l'émet. Il semble que celle-ci procède (à la manière) de l'opérateur filmique. La combinaison de l'analyse du texte et de l'analyse filmique permet de mettre en relief les manifestations et probablement la fonction de cette instance énonciatrice. Cette pause onirique introduit de la fiction dans la fiction, et ceci de manière démultipliée. Laissons-nous guider par l'illusion romanesque ici produite et réfléchissons-là sur l'« écran » de son propre texte.

Pour mener cette analyse aussi loin que possible, nous avons entrepris une réécriture de la scène qui aboutit à l'accident-suicide d'Hélène, à la manière d'un « déroulement » plan par plan, — étape initiale qu'effectuerait bien autrement un scénariste adaptant le roman de Jean Lods. Ce déroulement permet de saisir le parti que tire la narration de l'hyperthème que constitue la voiture ainsi que l'investissement de l'espace dans cette variation onirique. D'autre part, cette démarche fait apparaître distinctement les jeux d'exclusion et d'inclusion des regards, sans jamais se confondre, du narrateur, du rêveur et de la conductrice. L'instance narratrice semble alors cette « voix hors [...] prise dans le montage »¹²⁴. Marie-Claire Ropars-Wuillemier précise à son propos :

« [elle] ne parlerait qu'en s'incluant dans son discours et ne délèguerait un autre locuteur que pour s'exclure davantage de toute locution : voix *off* audible et non visible, par qui l'énonciation relègue le sujet énonçant ; feintes dialogiques, où *tu* ne sert qu'à radier *je* ; figures d'exil que sème l'écriture quand elle s'empare de la parole. »¹²⁵.

Le découpage plan par plan que nous proposons repose sur le changement de progression thématique associé à un changement de focalisation et / ou d'ocularisation. Notre étude repose sur la terminologie proposée par François Jost dans son essai intitulé *L'Œil-caméra, entre film et roman*¹²⁶. La distinction qu'opère le critique entre la focalisation (explorée dans la perspective des travaux de Gérard Genette) et la prise de vue s'avère à la fois opérante et enrichissante pour l'analyse qui nous préoccupe. L'alignement latéral de l'énoncé narratif que nous opérons rend compte des changements de focalisation / ocularisation. Les indications appelées par le texte quant aux angles de vue, à la lumière, à la bande son, ... se distinguent du récit lodsien reproduit

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 27-28.

¹²⁶ François Jost, *L'Œil-caméra, entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

ici en italique. Le commentaire de chaque plan ou série de plans succède au descriptif que nous avons pris soin d'encadrer. Force est de constater que le texte se prête aisément à cette réécriture : elle ne nécessite aucune modification quant à l'ordre d'apparition des éléments évoqués, aucun retrait, ni adjonction textuelle. Le respect des ellipses entre un grand nombre de plans fait apparaître la ponctuation visuelle et sonore de la scène.

L'énoncé du rêve donne à lire, pour l'essentiel, une sélection de gestes d'Hélène perçus de manière behavioriste. Leur progression est rigoureusement chronologique. Le rapport de ces actions de même que la mise en suspens provisoire de celui-ci sont le fait d'une subjectivité. La présence indéniable d'un regard, d'« un foyer perceptif », de la « localisation d'un œil »¹²⁷ (ou *ocularisation*), ne permet pas pour autant ici de transiger quant à l'identité du sujet regardant. Il semble distinct du narrateur qui avait en charge, jusque là, la diégèse du roman. L'hypothèse selon laquelle Romain serait éveillé, relaterait son rêve dans des circonstances que le lecteur ignore, à un narrataire inconnu, semble peu probante. D'une part, elle suppose un grand nombre de paralepses, d'autre part, l'emploi du présent de narration qui réactualise le scénario rêvé conférerait à l'énonciation de ce dernier un caractère hallucinatoire peu convaincant. Cependant *ce qui regarde* dans ce rêve n'exclut pas Romain, ni Hélène. Attribuons la subjectivité de l'énonciation qui rapporte autant le *vu* que le *voyant* à une *instance regardante*. Elle se manifeste par l'ocularisation interne qui domine dans tout le passage et permet que sa cohérence ne soit pas menacée par le changement de focalisation.

Focalisation externe / ocularisation interne secondaire

1. Plan rapproché, travelling arrière : *Hélène abandonne Michaël à la nénène dès que celle-ci pénètre sous la véranda. Travelling latéral puis avant :* *Elle se précipite vers sa voiture, démarre comme si elle était en retard à un rendez-vous, s'engage sur la route en direction du littoral.*

Dès l'*incipit* du dernier volet du rêve, il importe au *fait* narratif d'indiquer l'accroche, l'objet vu, Hélène, à partir duquel tout s'articule, au lecteur-spectateur. En témoignent le lexème à

¹²⁷ Expressions empruntées à François Jost, *ibidem*.

connotation négative « abandonne » et le créolisme « nénéne » : la scène est perçue du point de vue d'Hélène. Le motif de la déposition de l'enfant constitue, comme dans le deuxième volet, le point de départ de la scène. La nourrice est le pendant de Michèle. Celle-ci et l'enfant sont aussitôt avalés par l'ombre de la maison, refuge ordinaire dans la fournaise estivale de l'île tropicale. Ils accèdent au caché, première limite du cadre. Au premier plan, Hélène appartient à l'extérieur solaire. Les deux espaces intérieurs, la maison et le véhicule, se distinguent par leur fixité et par leur mobilité respectives, et se disjoignent. Le contraste est parachevé par la démarche rapide du protagoniste féminin rêvé. Le procès « se précipiter » pour la qualifier et la comparaison hypothétique introduite par « comme si » signalent l'instance regardante. Selon François Jost, ce type de mise en perspective est très rare¹²⁸ : l'instance regardante ignore les pensées d'Hélène (*focalisation externe*), relate l'action du point de vue de celle-ci comme le confirme le déictique « vers sa voiture » (*ocularisation interne*), et propose l'explication probable de la rapidité des actes qu'il perçoit par un retard qui n'est pas posé comme une certitude (*ocularisation interne secondaire*). L'instance regardante et peut-être rêvante exprime des doutes quant à des propriétés du monde rêvé. Cette caractéristique permet d'envisager l'identité de l'instance regardante, de l'instance rêvant et de l'instance narrant.

Focalisation externe / ocularisation interne secondaire

2. Intérieur avant voiture dans le champ : *Son petit visage est serré comme un poing. Zoom, puis très gros plan Une larme déborde de sa paupière, coule le long de la pommette.*

Comme fasciné par l'objet vu, l'œil se déplace sans transition de l'extérieur à l'intérieur de la voiture, tandis que le champ se resserre sur la partie supérieure du corps du protagoniste (*focalisation externe*). L'expression du visage est associée par une comparaison impressive à une main, crispée et refermée sur elle-même (*ocularisation interne*). Elle modalise la perception du

¹²⁸ *Ibidem* p. 117-118.

regardant sans la remettre en cause (*ocularisation interne secondaire*). L'expansion de l'attribut « serré » développe l'épithète « petit ». L'apparence de l'objet vu coïncide avec le resserrement du cadre. Elle manifeste la subjectivité du regardant. Simultanément, le liquide lacrymal manifeste à l'extérieur son intériorité. Le procédé expressionniste et le « très gros plan » inscrivent l'image dans la tradition du motif iconographique de la suppliante. Déclinaison de la photographie « Les Larmes » de Man Ray, celle-ci donne à voir en Hélène une héroïne suppliante, à l'instar d'Andromaque ou de la veuve implorant saint Paulin de Nole afin qu'il intercède pour la libération de son fils (art iconographique byzantin), de Messaline, la femme volage, dans la charrette qui la conduit à la mort. Trois figures féminines suppliantes en parfaite opposition avec Hélène : les deux veuves implorent pour sauver leur fils, l'impératrice est coupable d'avoir trahi maintes fois la confiance de son époux. D'une part, Hélène se départit de son enfant, d'autre part, elle souffre de la trahison de son mari. Le rêveur l'imagine implicitement en femme et en mère à la fois ingrate et coupable. L'image rêvée inverse la « réalité » vécue par le dormeur. Simultanément, il attribue à Hélène l'abandon d'enfant et la trahison que lui seul a agi de façon effective.

Focalisation interne / ocularisation interne secondaire

3. Très gros plan sur la joue, caméra suivant le trajet de la main : Elle l'essuie du revers de la main, fouille tout en conduisant dans la boîte à gants pour y prendre ses lunettes noires.

La proposition infinitive en position finale de la phrase exprime le but du second procès « fouiller », et sa motivation. Ce savoir de l'instance regardante induit un changement du point focal : elle perçoit ce que voit Hélène et connaît l'intention de son geste (*focalisation interne*). La simultanéité de la conduite et de la recherche des lunettes (plan vu) coïncide, dans la « relation » entre l'instance voyeuse et l'objet vu (Hélène), avec un moment de parfaite harmonie : le récit du rêve annule ainsi la dénonciation de l'illusion en réduisant l'écart entre le *voir* et le *vu / su*. La femme rêvée recouvre ce qu'elle ne peut cacher, tandis que l'attention du *rêvant* abandonne les

larmes, objet vu dans le plan précédent, pour se concentrer sur l'accessoire-écran. En prenant le point de vue d'Hélène, il adopte la pudeur de celle-ci. A l'instar du benshi du cinéma muet japonais, d'une voix *off* ou comme un carton entre deux plans, le rêveur commente l'action qu'il perçoit en recourant à une épanorthose : « Mais ce n'est pas pour se défendre du soleil, elle n'a pas peur du soleil. ». Il exhibe l'étendue de son savoir sur le personnage sans pour autant en révéler le contenu. Les raisons qui motivent le geste sont mises en ellipse : l'orgueil ?, la pudeur ?, le désir de mettre une frontière tangible entre soi et le monde extérieur ? Au caché visible correspond le contenu du savoir tu.

Une coupe franche impose le plan suivant. Notre étude rend compte ici, au moyen d'un blanc, sans alinéa, chaque coupe franche de la séquence, opérée dans la fiction romanesque. L'énonciation établit l'identification métonymique de la voiture et de sa conductrice grâce au genre féminin du substantif *voiture* et du pronom personnel sujet en reprise anaphorique. Ce dernier peut se référer au véhicule aussi bien qu'au personnage. Il en est de même du pronom personnel objet « la ». L'espace du rêve s'articule autour de l'axe constitué par le véhicule-personnage, comme l'indiquent certains indices de lieux (« sur la file de gauche ») et de distance (« quelques centimètres de la voiture qui la précède »). Ils constituent des *token-reflexives*, pour reprendre la terminologie de Recanetia exposée dans *La Transparence et l'énonciation* (page 160)¹²⁹. L'instance regardante fait part de ce qu'elle observe, mais ignore les pensées de la conductrice. C'est pourquoi la focalisation peut être qualifiée d'externe. Le lexème « éviter » se distingue des autres procès qui désignent exclusivement un déplacement, en raison de sa capacité à référer non seulement à un mouvement dans l'espace, mais également à une attitude psychique motivée et qui suppose une décision de l'actant. De nouveau, l'énonciation est sur le point d'adopter une focalisation interne mais se garde d'y céder.

¹²⁹ Ouvrage cité par François Jost, *ibidem* p. 96 et note de bas de page n°11, p. 147.

4. Extérieur ombre, plan de demi-ensemble sur l'arrière de la voiture, travelling avant descendant : Elle fonce [nous soulignons] en coupant au plus court chaque tournant de la route en lacets qui descend vers la côte, évite Saint-Paul, prend la voie rapide de la corniche. Travelling avant : Elle roule sur la file de gauche, à quelques centimètres de la voiture qui la précède, et dont elle incendie le rétroviseur de ses appels de phare répétés jusqu'à ce qu'on lui laisse la place. Travelling latéral sur la chaussée bleutée.

Les procès successifs parachèvent l'identification machine-conductrice dans la mesure où leurs sèmes peuvent se rapporter autant à de l'animé qu'à de l'inanimé. Les propositions à la voix active en parataxe asyndétique contribuent à produire l'effet de vitesse. Comme un animal pris de panique dans le piège qui se referme sur lui, Hélène tente d'échapper au labyrinthe que constituent les méandres de la route (« tournant, lacets ») autant que les autres véhicules. A la vitesse s'ajoute le calcul pour trouver une issue le plus rapidement possible : « coupant au plus court ». Au déterminant indéfini itératif « chaque » caractérisant les nombreuses sinuosités de la route répond le présent de narration qui tend à prendre la valeur de répétition dans les procès « fonce » et « roule ». La progression d'Hélène semble déterminée par l'espace dans lequel elle évolue. En témoignent également les appels de phare. Cette adéquation de l'homme et de la machine sur laquelle influe un environnement à l'aspect mécanique relève de l'esthétique expressionniste. Le contraste ombre-lumière introduit par le verbe « incendie » signale également celle-ci. Le rétroviseur et son reflet confirment l'ocularisation interne secondaire. Dans le texte onirique, la luminescence des appels de phares dans le rétroviseur est décrite par le procès « incendier » en emploi métaphorique et hyperbolique. L'instance regardante se laisse gagner par le rêve qui déforme les perceptions, en les grandissant le plus souvent. La subjectivité est le fait du regardant et non du regardé. La proposition subordonnée conjonctive finale, introduite par « jusqu'à ce que », peut témoigner d'une attente du personnage, et donc de son intériorité, mais, dans ce contexte où la focalisation externe domine, elle semble plutôt faire part de ce que déduit l'instance regardante de ses observations.

Les phares s'éteignent dans le rétroviseur et donnent à voir ce que le personnage voit sans en avoir conscience.

Focalisation lectorielle / ocularisation interne secondaire

5. Fondu enchaîné au bleu, zoom arrière et plan large sur l'ombre de la montagne sur le bitume : Il est encore tôt dans la matinée, l'ombre de la montagne bleuit le revêtement de la chaussée. Raccord sonore avec le hors - champ : vrombissement dominant du moteur, vagues déferlantes « de fosse » : Dans le bruit de sa course elle entend à peine le déferlement des vagues en contrebas du parapet.

En revanche, l'instance regardante saisit et analyse les indices : elle en sait plus que l'actant et son savoir est supérieur à sa perception. Elle perçoit ce qui est invisible ou « à peine » visible / vu, pour / par le personnage. Ainsi inclut-elle le regard du personnage rêvé et celui du rêveur, de même qu'elle sait le savoir de ce dernier sur le rêve. Dans la perspective de la terminologie proposée par François Jost, cette focalisation est *lectorielle*. A l'épreuve du texte lodsien, sa démarche apparaît plus à même que celle de Gérard Genette de rendre compte de ce regard qui construit la vision autant qu'elle le construit : selon ce dernier critique, la focalisation zéro correspond à un « récit *non-focalisé* »¹³⁰. Ici, si la localisation de l'œil est difficile à préciser, elle n'en est pas pour autant absente. Dans la mesure où l'énonciation « glisse une information que manifestement le personnage ignore »¹³¹, l'ocularisation est *interne* et *secondaire*. La vision se fait chrono topique. L'espace défini par la coloration bleutée due à la position du soleil derrière la montagne, devient un signe temporel (« encore tôt dans la matinée »). Le lien opéré par cette coloration des éléments, de la terre et de la mer, annonce la fin de la course folle d'Hélène. L'étendue du savoir de la voix qui relate le rêve se fait proleptique. De la même façon que l'hyperbolisation de la lumière des phares dans le plan précédent, la tentation de la vision monochrome témoigne de la contamination de l'instance regardante par l'onirisme. De plus, le plan, par le raccord sonore et l'association des éléments par la couleur bleue, contient déjà la suite du rêve. Les images et le scénario de celui-ci semblent alors s'auto-générer. Le bruit du moteur ne

¹³⁰ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1979, p. 206.

¹³¹ François Jost, *ibidem*, p. 119.

couvre pas celui des vagues. Il y a dans la vision-même un contrepoint sonore entre le perçu de l'instance énonciatrice et le non-visible / le non-vu de l'actant. Le rythme du contenu de l'image rêvée se superpose avec le temps plus lâche de la conscience regardante. L'auricularisation zéro manifestée par « la co-référentialité des énoncés visuels et sonores »¹³² témoigne de la captation de l'instance regardante que réalise l'espace insulaire réunionnais rêvé.

Le changement de paragraphe coïncide avec un élargissement du champ simultanément à un rétrécissement du savoir du regardant : l'ellipse narrative est mise en scène par un jeu sur la luminosité et la localisation du point focal. Le verbe et son objet, « la retrouve », maintiennent l'ambiguïté de la femme-machine.

Focalisation externe / ocularisation zéro

6. Extérieur, élargissement du champ, voiture surexposée : *Le soleil la retrouve après le cap Bernard*. Plongée : *Elle tombe dans les embouteillages de l'entrée de Saint-Denis*.

L'astre solaire prend presque la place de l'œil. Il autorise l'image en surplomb et la vision panoptique. La focalisation est externe. Le regardant semble se résoudre difficilement à la perte de son savoir. La place initiale dans la phrase accordée au substantif « le soleil » peut être envisagée comme une exhibition de la restriction de son savoir. La localisation de l'œil reste indéterminée (*ocularisation zéro*). Parallèlement, cette ellipse fait apparaître ici de façon manifeste qu'il est autant spectateur que producteur de l'image. Le vu refusé signale une « monstration externe (à énonciation) marquée », pour reprendre la terminologie qu'utilise André Gardies¹³³ dans son essai *Le Récit filmique* (p. 105-106). Le rêveur est alors irréductiblement « en marge du monde diégétique » (*ibidem*). Comme le précise le critique : « Le hors-champ, et d'une façon plus générale le hors-vu, précisément cet espace sur lequel je n'ai pas de prise, deviennent le lieu où se concentre le sens. » (*ibidem* p. 106). L'œil solaire, en plongée sur la voiture d'Hélène, accompagne le mouvement descendant qu'effectue le véhicule du personnage. L'arrêt imposé par

¹³² François Jost, *ibidem*, p. 57.

¹³³ André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

l'embouteillage met la chute de celui-ci un instant en suspens. Néanmoins le choix du lexème « tomber » offre une résonance à celle-ci. Plus perceptible parce qu'annoncée par de nombreux indices sollicitant divers codes, la chute d'Hélène devient progressivement non seulement plus certaine, mais également inéluctable.

L'espace restreint auquel se voit contraint la conductrice par les véhicules immobilisés est compensé par la fuite hors champ de son regard (*focalisation interne*). De nouveau, à l'instar de la course folle, l'œil s'efforce d'échapper aux contingences spatiales. Le choix du plan informe autant sur la promiscuité spatiale que sur l'instinct d'Hélène qui n'aspire qu'à s'en libérer. Cette vue sur l'embouteillage semble empreinte d'un souvenir cinématographique. En effet, *Huit-et-demi* (1963) de Federico Fellini s'ouvre sur un cauchemar de Guido dans lequel le protagoniste rêve qu'immobilisé dans un embouteillage, il meurt étouffé dans sa voiture. De la même façon, la fumée dégagée par les véhicules participe à l'effet de suffocation.

Focalisation interne / ocularisation interne secondaire

7. Plan de coupe fixe, depuis l'intérieur du véhicule : pare-brise avant puis arrière de la voiture grâce au rétroviseur avant : *Il règne la chaleur terrible de février. Derrière les voitures agglutinées les unes derrière les autres, on voit la fumée bleuâtre qui monte des pots d'échappement et trouble l'air.*

Le tremblé bleu des fumées (« trouble l'air ») n'est pas sans rappeler l'esthétique de la photographie pictorialiste des années 1920. La fumée prend le relais de la coloration bleutée de la montagne et des vagues du plan 5 (résonance visuelle). Elle a ici la particularité de rendre opaque l'espace environnant d'Hélène et d'offrir un écran *dans* l'écran. Enfin, elle réinvestit le motif de l'alliance de la terre et du ciel. L'instance regardante puise ici non seulement dans le patrimoine symbolique universel, mais revisite également *L'Enfer* dantesque par l'association de la descente à la chaleur et aux fumées. Hélène se présente peu à peu sous les traits d'Eurydice, tandis que le regardant-Orphée l'accompagne de son regard dans sa descente. Cette dimension symbolique

côtoie le réalisme de l'évocation de l'été tropical et de l'abondance des voitures (l'île détient le record du département français possédant le plus grand nombre de voitures par habitant). L'indication temporelle du mois de « février » semble une précision déduite par l'instance regardante. Afin de mieux apprécier l'extension de son regard, il faut s'attarder sur le pronom indéfini « on » sujet du verbe de perception *voir*. Ses nombreux référents sont autant de regards que s'approprie l'instance regardante. Or, il est apte à se substituer à la fois à Hélène, au rêveur qui la rêve, au spectateur / lecteur.

Durant cette pause forcée, le resserrement soudain du champ coïncide avec la focalisation sur la conductrice. La focalisation interne se reconnaît par la prise en charge par l'énonciation de l'impatience sinon de l'agacement de celle-ci dont témoignent la modalisation exprimée par le tour impersonnel « il lui faut » et le verbe « se dépêtrer ». Le complément circonstanciel de but anticipe la sortie de l'embouteillage développée dans le plan suivant. Le confinement du véhicule prolongé par l'*insert* semble appeler la vision du Barachois romanesque qui se superpose à celle de la rue « actuelle ».

Focalisation interne / ocularisation interne secondaire

8. Plan de coupe sur l'intérieur, insert sur l'horloge voiture ou montre : *Il lui faut un quart d'heure pour se dépêtrer des encombrements du Barachois, Extérieur, élargissement du champ sur le Barachois, fondu enchaîné, plan fixe, reconstitution d'époque de la théorie au ralenti, travelling avant, coloration photographie différente : là où dans les romans de Simon Rivière, les Créoles se promenaient le soir bras dessus bras dessous, chaînes rectilignes ratissant l'esplanade depuis la statue de Rolland Garros jusqu'à l'immeuble de la radio.*

Remarquons que c'est par l'évocation des romans du père, en raison de leur appartenance au monde du rêveur comme au monde rêvé, que s'ébauche la rencontre des deux mondes diégétiques. Cette vision inspirée de souvenirs de lectures est-elle une rêverie de la conductrice durant ces minutes d'attente ? Une comparaison effectuée par l'instance regardante entre le monde diégétique du rêve et celui des romans du père du rêveur ? La redondance que réalise la juxtaposition immédiate du déictique « là » et du pronom relatif « où » serait en faveur de

l'instance regardante. Cependant, ces deux interprétations ne s'excluent pas. S'il est difficile de trancher entre l'une ou l'autre, il est intéressant d'observer l'éclairage qu'elles se donnent réciproquement. L'immobilité forcée d'Hélène contraste avec la marche des Créoles. De même, l'heure matinale et caniculaire de la course d'Hélène s'oppose à la tiédeur vespérale de la scène de genre inspirée des romans de son oncle. A l'instar du scénario onirique de Romain, cette vision dans le rêve est compensatoire. Le monde romanesque du rêve s'impose comme antithèse du « réel » rêvé. Le Barchois, qu'Hélène est en train de traverser prend toute sa dimension de lieu de passage : cet espace urbain joue dans *Quelques jours à Lyon* le rôle d'une triple transition, entre deux époques (le présent que suppose le rêve et le passé réinventé des romans), entre deux visions, celle d'Hélène que crée celle de Romain, et enfin entre deux fictions, les romans régionaux du père du rêveur, personnage principal du roman de Jean Lods. La mise en abîme de cette vision dans la fantaisie de Romain implique des indices visuels dans la première transition, qui permettent de la distinguer : changement de coloration de l'image, de rythme, de partition (conversations des Créoles ou image muette). A cela s'ajoutent l'effet géométrique de la perspective rendant compte de la théorie « rectiligne » et la connotation de la métaphore « chaînes [...] râtissant » qui renvoie implicitement au temps de l'esclavage. L'espace du Barchois demeure un espace saturé : envahi « hier » par les Créoles, aujourd'hui par les automobilistes. Dans cette pause onirique, trois époques différentes se superposent : la colonie esclavagiste, les lendemains de la départementalisation avec la bourgeoisie créole et l'île actuelle. Trois époques qui deviennent d'autant plus emblématiques d'être convoquées *in absentia*.

Focalisation externe / ocularisation interne secondaire

9. Plan large sur embouteillage, bref travelling arrière : *Passé ce goulot d'étranglement, la circulation redevient plus fluide.*

Une coupe franche met un terme à la vision. La comparaison des deux mondes s'achève avec l'élargissement de l'espace et la mobilité retrouvée. La double image morte « goulot

d'étranglement » et « fluide », qui repose sur la liquidité, contraste avec le caractère inventif de la rêverie. Elle participe à l'effet d'un retour à une situation ordinaire. La comparaison simple introduite par l'adverbe « plus » relève d'une observation distanciée dont ne peut faire preuve la conductrice rêvée enfermée dans l'agir instinctuel. Le lecteur-spectateur n'accède plus ni aux pensées ni aux sentiments du personnage, la focalisation est de nouveau externe. *L'image vue* est « restreinte à ce qu'est censé voir [...] [le] personnage »¹³⁴ : l'ocularisation est interne secondaire.

Focalisation externe / ocularisation interne secondaire

10. Intérieur de la voiture, travelling latéral : *Hélène longe le cimetière, [travelling avant :] s'engage sur la route nationale.*

Le plan 10 s'inscrit dans la continuité du précédent. L'instance regardante reste solidaire de l'œil et des déplacements du personnage. L'ordre des événements est le fait de la succession des lieux (cimetière et route nationale), et non plus d'indices temporels, tels que la postériorité de la proposition participiale et le préfixe *re-* qui signifie le retour (plan 9). Le regardant observe chaque mouvement, comme s'il était passager à bord du véhicule.

Focalisation externe / ocularisation interne secondaire

11. Pano-travelling avant : *Les maisons commencent à se clairsemer, séparées par des jardins ou par les premiers champs de canne.*

La circulation sur la route nationale est passée sous ellipse. Le paysage qui défile en tient lieu. Le décalage de la vitesse de la voiture d'Hélène avec la contemplation des bas-côtés de la route suppose un changement de focalisation marqué par le changement simultané du rythme de l'image et de l'objet vu. La conjonction de coordination « ou » relève d'un descripteur soucieux de la précision de ce qu'il donne à voir. L'effet de lenteur coïncide de nouveau avec un éloignement

¹³⁴ François Jost, *ibidem* p. 117.

des signes d'urbanité et contraste avec les préoccupations de la conductrice sur lesquelles se concentre le plan suivant.

Focalisation interne / ocularisation interne secondaire

12. Double voie et clignotant extérieur gauche arrière dans le champ, travelling avant : *Le clignotant allumé en permanence, elle jaillit sur la file de gauche dès qu'elle le peut, remonte voiture après voiture toute la colonne devant elle.*

Le *fiat* de la vitesse est exprimé par le signe externe que manifeste le clignotant ainsi que par les mouvements que réalise la femme-machine. En témoignent les procès actifs. Leur valeur sémique associe par dénotation l'alacrité du véhicule au caractère déhiscent (« jaillir, remonter »). Les indices temporels (« en permanence, dès qu'elle le peut, voiture après voiture ») contribuent à produire l'effet de rapidité et participent à l'identification métonymique de l'automobile et de sa conductrice grâce à la détermination mécanique qu'ils impliquent et qui se voit appliquée aux procès. L'ordre des faits observés obéit au principe de causalité : au signe externe succède le déboîtement sur la file de gauche que finalise la vue des véhicules dépassés. Solidaire de l'image, l'instance regardante se fait aussi mécanique que l'action. La focalisation interne coïncide paradoxalement avec une dé-subjectivisation du regard, mimétique de celle du personnage. La vie intérieure de celui-ci se réduit aux décisions nécessaires pour agir.

Le changement de paragraphe, comme le précédent, suppose une ellipse chronotopique avec le plan 12. L'instance regardante adopte une certaine distance à l'égard de l'objet vu (*focalisation externe*). Le champ s'élargit tandis que le rythme ralentit par l'effet du plan fixe. L'image ne montre que l'espace où évolue le personnage.

Focalisation externe / ocularisation interne secondaire

13. Plan fixe et pont dans la profondeur du champ : *Elle traverse le pont de la rivière des Pluies.*

Les véhicules en mouvement contrastent avec la fixité des infrastructures routières et du cours d'eau naturel. Le plan impose la symbolique du pont comme lieu de passage et parachève le caractère initiatique de la course d'Hélène. La traversée du pont peut être associée à un rite contagionniste. Le pont réalise un lien entre deux rives. Le vide au-dessus duquel il est suspendu signale une frontière. Il resterait à définir la séquence cérémonielle dans laquelle s'inscrit ce passage. Quels mondes, le pont sépare-t-il ?

Focalisation lectorielle / ocularisation interne secondaire

14. Plan de coupe en plongée et caméra fixe : *Sous le tablier le cours d'eau est à sec, [insert :] un filet maigre s'écoule entre des îles poussiéreuses où la terre s'écaille.*
Bande-son : uniquement l'écoulement fluet de l'eau.

L'œil abandonne ensuite ce qui est observable par Hélène, pour s'intéresser à ce qui se cache sous le pont (*focalisation lectorielle*). Les précisions du « filet » d'eau, de son écoulement, de l'environnement proche qui le reçoit, informent de la durée de la vision. Les adjectifs qualificatifs « maigre » (redondance avec « filet ») et « poussiéreuses » témoignent de la sensibilité de l'œil à l'aspect vulnérable et évanescent de ce *morceau* de nature. L'image morte de « la terre » qui « s'écaille » parachève l'opposition des deux éléments, l'eau et la terre, en rappelant que la première conditionne l'émergence autant que la disparition de la seconde. Cette vision présente un archipel en miniature, saisi dans une *Weltanschauung*¹³⁵. De plus, elle contient simultanément son origine et sa fin. Son caractère emblématique est corroboré par le contraste de la bande-son : la technologie bruyante des véhicules (*off*) fait antithèse avec la sobriété de la nature (*in*).

Focalisation externe / ocularisation interne secondaire

13'. Travelling avant : *Elle accélère en arrivant sur l'autre rive.* **Bande-son in :** embrayage et levier de vitesse.

¹³⁵ Nous traduisons : « vision du monde ».

Le grondement du moteur l'emporte dès que l'action reprend. Le raccord sonore entre les plans 14 et 13' est mis en relief par le contraste. La mécanique semble réaliser une force d'attraction sur l'instance regardante. Ni celle-ci, ni l'objet vu ne sont maîtres de la vision. L'auricularisation zéro rend compte de la captation du regard par le véhicule, objet central de l'image mouvante et sonore.

Focalisation interne / ocularisation interne secondaire

15. Contre-plongée panoramique sur la perspective en croix haies et maison : *A la sortie de Sainte-Marie, elle devine au bout de la double haie de palmistes dressant leurs troncs grêles au-dessus des cannes, la maison de la famille de son père, sur la colline dominant l'océan.*

La syllepse de sens (*voir* et *savoir*) de l'unique verbe conjugué de la phrase, « deviner », met provisoirement un terme au rapport métonymique qui identifie Hélène à sa voiture. La focalisation est interne. Comme sur un plan incliné, l'intersection des haies parallèles par la grande maison forme une perspective en croix. Elle rappelle celle formée par les deux allées en bas du clocher du séminaire espagnol, dans *Vertigo* d'Alfred Hitchcock. Si l'océan constitue une ouverture hors-champ, la grande maison de maître, en surplomb, s'impose d'autant plus qu'elle ferme le champ. La place centrale qu'elle occupe dans la proposition, en tant que complément d'objet direct et propos, est redoublée par son encadrement par deux indices de lieu dans lesquels les prépositions et les participes présents réaffirment sa hauteur dans l'espace (« dressant, au-dessus, sur, dominant »). Emblème de l'origine, la *maison de famille*, à peine est-elle entrevue, force le personnage à se réinvestir en tant que sujet. Le lecteur-voyeur peut croire un instant qu'elle constitue le point d'arrivée de la course effrénée d'Hélène. L'instance regardante adhère à cette subjectivisation, sans pour autant pouvoir faire part avec certitude de ce que perçoit la conductrice.

Il faut quitter la route principale pour gagner la maison familiale. La précision de l'évocation du demi-tour ainsi que la violence de sa réalisation indiquent qu'il ne constitue pas un détail anodin, qui serait par exemple le seul fait de la géographie des lieux. La vue de la maison

entraîne la première « sortie de route » d'Hélène. Comme cela est le cas à la fin du rêve (plans 24-26), l'instance regardante observe de l'extérieur le personnage.

Focalisation externe / ocularisation interne secondaire

16. Plan resserré sur voiture, travelling avant : *Elle ralentit en s'approchant de l'entrée, [travelling latéral :] les clignotants changent de côté, [travelling avant, pano-travelling avant :] la voiture s'engage sur l'amorce herbeuse de l'allée, rongée de terre rouge. Plan fixe panoramique :* *Mais elle freine, à peine arrivée face à la ligne droite qui s'étire jusqu'à la grande maison blanche.*

Les indices spatio-temporels « l'amorce herbeuse » et « à peine arrivée face à la ligne droite » correspondent rigoureusement à ce que perçoit Hélène sans que le mystère soit levé quant à ce qu'elle ressent : l'ocularisation est interne secondaire. Pour la première fois, aux portes du domaine familial, Hélène lève le pied de l'accélérateur. La propriété, récurrente dans l'œuvre de Jean Lods, est caractérisée par deux épithètes liées. S'ils dénotent son volume (« grande ») et sa couleur (« blanche »), ils dénoncent implicitement les origines de l'opulence de la famille Giroday. Le premier adjectif signale la maison de maître, tandis que le second renvoie selon une association synecdochique à l'ère coloniale : les maisons des grands planteurs étaient traditionnellement peintes en blanc. Ainsi les plans 15 et 16 font-ils écho à la vision inspirée des romans de Simon Rivière (plan 9), qui convoquait les anciens esclaves nouvellement affranchis. Les éléments qui ponctuent la rêverie d'Hélène participent d'un parcours dans le temps qui procède *à rebours*. L'image motivée de « l'allée », passage obligé pour accéder à la maison, « rongée de terre rouge », invite à s'attarder un instant sur la symbolique des couleurs. Le blanc sur fond rouge est caractéristique de l'imaginaire des couleurs lodsien¹³⁶. Dans *La Morte saison* et *Le Bleu des vitraux*, la couleur caractéristique du sol a donné son nom au lieu (« Terre Rouge » et « Bois-Rouge »). Investie d'affectivité par le rêveur, comme l'indique le choix du participe passé adjectivé « rongée », elle signale ici la mise en œuvre d'une mythologie personnelle. La sensibilité du

¹³⁶ Cf. l'étude de ces deux couleurs dans la Deuxième partie, chapitre 2, « Le Domaine, l'espace aliénant », p. 428-437.

personnage à l'esthétique expressionniste, comme en témoigne notamment l'association avouée d'Ivana à la *Jungfrau* de Klimt, explique en partie l'attention portée au contraste que donnent à voir les deux couleurs.

Entre ce plan et le suivant survient un *commentaire* du narrateur. Le pronom indéfini garde au secret l'identité de l'entité énonciatrice : « On ne sait pas ce qu'elle a vu, ou ce qu'elle n'a pas vu, ou ce qu'elle ne veut pas voir. ». L'échec de son savoir est mis en valeur par la reprise de la forme négative des deux subordonnées complétives. L'instance qui voit affirme son *non-savoir* quant à ce qui est *vu* / *non vu*, selon la modalité exotaxique¹³⁷ réalisante. La double alternative négative parachève l'échec de la connaissance par l'introduction d'un secret irréductible que manifeste la catégorie modale volitive du dernier procès. Cette opacité exhibée du personnage réinstalle la distance entre le monde rêvé et le monde du regardant. Elle prépare également la brutalité du demi-tour qu'effectue la conductrice.

Le ralentissement du véhicule cède soudain à la prise de vitesse (« à toute allure, brutalement »). Le découpage met en exergue la violence de la scène intimement liée à ces nombreux changements de rythme. Alors que l'instance regardante et le spectateur la perçoivent dans ses moindres détails, le lecteur de roman est enclin à se laisser gagner par l'atemporalité du rêve, influencé par le Verbe durant « l'habillage visuel »¹³⁸, pour reprendre l'expression de Christian Metz, qu'opère sa lecture.

Focalisation externe / ocularisation interne secondaire

17. Travelling arrière : La voiture recule à toute allure jusqu'à la route, [travelling avant :] repart brutalement en avant dans la direction de Saint-André.

¹³⁷ Nous empruntons ici la terminologie de Jean-Marc Lémelin ; les références du site où elle est exposée sont indiquées dans la bibliographie finale.

¹³⁸ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire, psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2002, p. 137.

Le dire du rêve reproduit la vitesse et la violence au moyen de la parataxe asyndétique des deux propositions, ainsi que grâce à l'antithèse des mouvements (recul / avancée). Le demi-tour de la voiture signale le refus d'Hélène de faire face au clan familial, représenté par la maison.

Focalisation externe / ocularisation interne secondaire

18. Insert : *Les pneus dérapent en soulevant la poussière, mordent à nouveau le bitume, crient sous la poussée du moteur poussé à fond. Bande-son : dérapage, glissement sourd sur bitume et crissements.*

Le choix des procès (« mordre » et « crier ») témoigne de l'animalisation de la voiture. L'énoncé joue avec l'image morte *mordre le bitume* en la prolongeant de celle du cri. Celle-ci repose sur la paronomase *crier / crisser*. La tension dramatique croissante coïncide avec l'apparition du motif de la dévoration.

Focalisation externe / ocularisation interne secondaire

19. Très gros plan : *Les mâchoires d'Hélène sont crispées, ses lèvres serrées l'une contre l'autre, réduites à un fil.*

Ce motif est complété au plan 19 par l'antithèse que forment la voiture et sa conductrice. Le très gros plan sur bas du visage d'Hélène montre que les zones orales sont fermées à toute absorption comme à toute émission. L'association métaphorique des lèvres à « un fil » revisite l'expression toute faite « bouche cousue », d'ordinaire employée pour sceller un secret. Ici, les lèvres constituent comme d'elles-mêmes le barrage à la parole interdite, l'interdit-même. Le plan donne à voir cet à *peine visible* non perçu par le personnage. Si l'état de tension intérieure d'Hélène est dévoilé, ce qui le motive est gardé sous silence (*ocularisation interne secondaire*). Remarquons que, tout au long de cette fuite, l'expression du visage de la conductrice ressemble fort à celle de son fils Michaël dans le premier volet du rêve, (p. 28).

Focalisation externe / ocularisation interne secondaire

20. Plan pied sur pédale enfoncée : *Elle passe les vitesses le pied au plancher, [travelling avant :] s'engage à toute allure dans la côte qui commence après l'ancienne usine de la Mare.*

Le personnage se résume à ses actes. A la rapidité s'ajoute la précipitation, comme si le personnage était poursuivi par une entité dangereuse. Le procès actif (« passe ») s'associe à l'aspect inchoatif (« s'engager » et « commencer ») et produit un effet d'accélération que complètent les expansions caractérisantes (« le pied au plancher » et « à toute allure »). Parallèlement, l'emploi de nouveau de la parataxe asyndétique dans un rythme binaire à cadence majeure parachève la désobjectivisation d'Hélène que signale le caractère mécanique du personnage identifié à sa manœuvre. L'ascension de la route l'éloigne des vestiges de l'économie passée.

Focalisation lectorielle / ocularisation interne secondaire

21. Plan de coupe, travelling arrière : *Au sommet de la rampe, un poids lourd avance lentement, presque au pas, [gros-plan sur la fumée] masqué telle une seiche par le nuage de fumée qu'il crache.*

Le camion introduit le

motif du monstre mécanique. La lenteur de sa progression contraste par son assurance avec la précipitation d'Hélène. La précision « presque au pas » participe à la solennité de sa manifestation. L'image est fortement dramatisée. L'instance regardante semble déjà savoir ce qui va se produire. Le caractère dominateur du véhicule ressortit à son volume ainsi qu'à sa position dans la déclivité de la chaussée : par rapport à la voiture d'Hélène, il se trouve en surplomb. L'hyperbole de l'oralité est exprimée par le « nuage de fumée » craché. Celui-ci forme un écran qui rend invisible son conducteur. La source du danger est tout à fait déshumanisée, ce qui contribue à son aspect menaçant.

Focalisation externe / ocularisation interne secondaire

20'. Contre-champ sur l'intérieur de la voiture, plan main sur levier du clignotant : *Elle actionne le clignotant, [extérieur, travelling avant latéral gauche] saute la ligne continue sans ralentir. [travelling avant latéral droite, focalisation sur camion :] A l'instant où elle arrive à la hauteur de la cabine du véhicule, qu'elle double.*

La progression des procès mime la désubjectivisation croissante de la conductrice : la première action est réalisée par Hélène, tandis que les suivantes sont effectuées par l'entité voiture-conductrice (« saute, arrive »). La focalisation externe participe à ce *fading* du sujet. Comme l'indiquent le verbe « saute » et la proposition infinitive restrictive. La fuite en avant nie tous les obstacles, tandis que le scénario onirique ne fait place à aucune défense susceptible de changer le dénouement du rêve. Simultanément, le regard passe de l'intérieur à l'extérieur de la voiture et s'élargit jusqu'à prendre en compte les véhicules proches de celui d'Hélène. Le terme « cabine » indique que le véhicule que double Hélène dans la pente est un poids lourd qui lui cache l'avancée du camion en sens inverse. La source du danger est le manque de visibilité. Le lecteur y est préparé par les multiples déclinaisons du *non vu* et du *presque visible*.

Focalisations interne et externe alternées / ocularisation interne secondaire

22. Camion dans le champ : *elle voit s'élever de l'autre versant le toit blanc d'un second camion et son pare-brise qui étincelle au soleil.* **23. Plan mains sur volant :** *Elle donne un coup de volant sur la gauche,* **24. [plan resserré sur l'aile droite-pare-chocs :]** *accroche de son aile le pare-chocs massif comme un mur en face d'elle,* **25. [cadre – pare-brise avant :]** *sent la voiture qui se soulève, qui tourne, qui roule sur le bas-côté,*

La vitre éblouissante du pare-brise oppose à la conductrice de nouveau un écran opaque. La focalisation interne momentanée alterne avec la désubjectivité : les procès « voit, sent, donne » (perception-réaction) contrastent avec l'expression toute faite « accroche de son aile ». La violence du heurt est le fait de l'alternance des plans de l'intérieur et des plans de l'extérieur de la voiture d'Hélène. Ceux-ci donnent à voir ce que perçoit la conductrice : l'ocularisation demeure interne secondaire. L'obstacle final donne lieu à une comparaison figurative. La focalisation interne exprimée par le verbe *sentir*, subjectivisation ultime, coïncide avec la perte du contrôle du

véhicule. Le rythme ternaire des propositions subordonnées relatives mime le mouvement circulaire des tonneaux.

Focalisation externe / ocularisation interne secondaire

26. Plongée : *traverse la bordure de buissons*, **pano-travelling avant :** *saute la falaise.*

Cette dernière sortie de route est aussi emblématique que la première (plan 16). La chute de la falaise rappelle les châtiments anciens infligés aux victimes sacrificielles offertes aux divinités. L'alinéa qui marque la fin du paragraphe indique un silence ainsi qu'une pause dans le récit du rêve.

La fin de la séquence onirique coïncide avec l'élaboration d'un tableau. L'image fixe explore le jeu des profondeurs de champ. On remarque la séparation de la conductrice et de la voiture. Toutes deux apparaissent comme deux jouets cassés par le rêve(ur).

Focalisation externe / ocularisation interne primaire

27. Premier plan : corps étendu d'Hélène, « jupe relevée », cuisses nues. **Dans la profondeur de champ :** la voiture renversée, à moitié recouverte par la mer et balayée par les vagues. **Zoom sur la nuque désarticulée.** **Très gros plan sur le regard :** un œil vers la terre, l'autre vers le ciel, hors – champ. **Très gros plan sur « le bas de son visage » :** mâchoires écartées, dents et gencives à nu.

La nudité du corps d'Hélène ainsi que l'attention portée à son regard vide évoquent le long plan sur les yeux rivés au sol de Janet Leigh dans la fameuse scène de la douche, dans *Psychose*. La bouche béante, entièrement à découvert, rappelle quant à elle le cri muet de Munch. La souplesse du mouvement, produit de la panique, dans les plans précédents, fait place à l'immobilité et à la passivité face aux forces naturelles. Le dormeur voit non seulement la mort, mais aussi la morte : Orphée (Romain) se retourne sur Eurydice (Hélène).

La combinaison *focalisation externe / ocularisation interne secondaire* est de loin celle qui affecte le plus souvent l'image onirique : dix-neuf plans sur vingt-sept). Elle suppose paradoxalement une distanciation en même temps qu'une captation du regard. Le voyeurisme confine au fétichisme. En alternance avec les focalisations internes ou lectorielles, elle accroît l'intensité dramatique. La combinaison *focalisation interne / ocularisation interne secondaire* (sept plans sur vingt-sept) s'oppose ici qu'à la focalisation externe. Elle témoigne de l'empathie de l'instance regardante non seulement avec le personnage, mais également avec le rêveur. De plus, elle permet la mise en abîme de la rencontre des mondes diégétiques : celui de Romain à Lyon (récit proche de l'énonciation) avec celui de son rêve réunionnais, celui de la fuite d'Hélène (récit dans le récit proche de l'énonciation) avec celui des romans de Simon Rivière (intertextualité énoncée). On dénombre trois plans en *focalisation lectorielle / ocularisation interne secondaire* (plans 5, 14 et 21). Ils sont saisis « en caméra fixe ». La pause rythmique qu'ils impliquent participe à leur mise en valeur. Ils constituent autant de points de fuite de l'instance regardante. Cependant cette infidélité à la femme-machine n'est qu'apparente : ces trois plans proposent des éléments qui annoncent la chute d'Hélène dans l'océan. Le personnage n'est abandonné qu'au profit de la construction du drame. La montagne et les vagues (plan 5), l'eau sous le pont de la rivière des Pluies (plan 14), la comparaison de la fumée du camion à la poche à encre de la seiche sont vus, compris et imposés par l'instance regardante. Ces paralepses inscrivent le rêve sur le fond traditionnel du triomphe de la Nature sur la fragilité de la condition humaine. On remarque encore la coïncidence entre le désinvestissement de l'œil et la vue du corps mort. Comme l'ensemble des procédés cinétiques remarqués dans les divers plans dégagés, cette correspondance est le fait de l'écriture écranique de ce récit de rêve.

Exposer toutes les perspectives que permettent de révéler cette analyse écranique de ce rêve nous écarterait de notre propos. La dramatisation du regard dans le rêve, emblématique de celle que montre l'instance narrative dans le récit des événements « effectifs » a pu être mise en

valeur. De plus, la manière qu'a le regard de mettre en œuvre l'objet qu'il crée par sa visualisation a pu être « approchée ». Cela suffit aux objectifs projetés dans cette étape de notre travail.

Afin d'étudier la géographie imaginaire que donnent à lire les fictions qui nous intéressent, il importait de déplier les instances et les paramètres qui interviennent dans l'écriture-espace et avec lesquels elle est en permanente interactivité. L'espace est indissociable de l'*éthos* propre au sujet qui le perçoit, de l'image qu'il a de lui-même de « son » *espace*. Mais qu'est-ce que cet *espace* ? L'intérêt de l'œuvre de Jean Lods réside dans le fait qu'elle déploie et retrace les différentes étapes qui scandent la construction de cet espace, cela avec l'attention que peut seul lui accorder l'être en exil. Quels enjeux représentent ce dire de l'espace pour ce « je » sans lieu en mal de place ?

Deuxième Partie

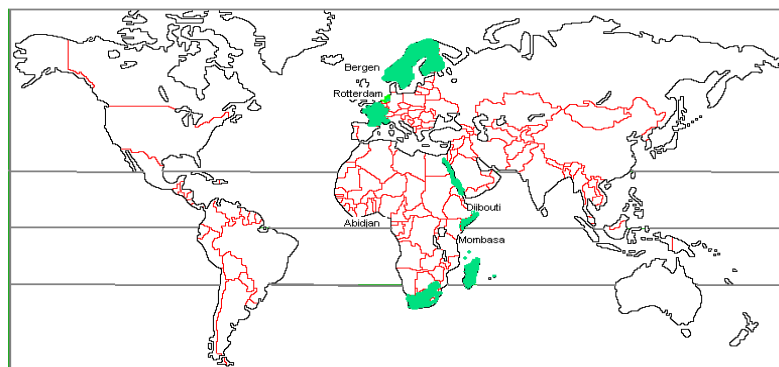
LA GÉOGRAPHIE LODSIENNE

« On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça se cogne. Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espace. », Espèces d'espaces, Georges Perec¹⁶⁴

Ce qui distingue l'écriture personnelle de Jean Lods réside dans la mise en œuvre de l'espace. Elle témoigne en effet d'une géographie personnelle aussi élaborée que riche de sens. Qu'est-ce qui incombe à l'auteur ? Qu'est-ce qui incombe à l'espace pluriel, dans le traitement que propose l'écriture lodsienne de cet espace ? L'espace pris comme objet, objectal, tend à se transformer en spatialité subjective. Si nous ne pouvons dégager le processus de cette métamorphose, il appartient à cette étude d'en analyser les effets et les articulations.

A la lecture d'une carte qui mettrait en relief les lieux traversés par les personnages, une vision bipolaire, dominée par la dialectique nord-sud, peut paraître au premier abord opérationnelle. Peu de personnages lodsien échappent à cette dialectique. Mais il importe de ne pas céder à une démarche d'entrée réductrice et susceptible d'être le jouet de projections idéologiques.

¹⁶⁴ *Espèces d'espaces*, « Prière d'insérer », Paris, Editions Galilée, 2000.



Carte n° 1. Les Escales Lodsiennes

Jusqu'à la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, le ralliement par bateau de la France indiaocéanique depuis l'Europe empruntait le canal de Suez et longeait les côtes africaines. L'histoire de cette route nord-sud, extrêmement riche, n'est pas absente dans les fictions romanesques qui nous préoccupent. Cependant, cette dialectique ne s'inscrit pas pour autant dans un débat idéologique, ni géopolitique, d'aujourd'hui ou d'hier, fussent-elles être de tendance tiers-mondiste, « altermondialiste » avant l'heure, anti-colonialiste ou (anti)néo-colonialiste. S'il ne peut être question selon nous de postcolonialisme dans l'acception idéologique du terme, elle n'en ressortit pas moins à la post-colonialité. L'espace lodsien des narrateurs-personnages ne se possède pas, n'a rien d'un objet que l'on découpe et que l'on se partage. Adjuvant de *l'être* et de *l'étant*, il n'est pas réductible à une localisation, ni même aux lieux. La mise en perspective de cet espace pluriel, doué d'une fonction existentielle voire essentialiste, est d'autant plus féconde que l'enfance fictionnelle, comme l'enfance de l'auteur, se vit au sein du foyer de grandes familles réunionnaises. Pour celles-ci, l'espace chosifié relève exclusivement du lieu, géographiquement identifiable, parce que pourvu de frontières, et dénombrable, parce qu'il se compte en parcelles. Cet espace chosifié est non seulement celui qui est susceptible d'être doué d'une inscription historique (les monuments de Saint-Denis), mais celui qui est, nous le verrons, de préférence dénommé. Il peut faire l'objet d'une stratégie d'appropriation, qui plus est programmable, et peut constituer une entité qui n'existe que pour ce qu'il rapporte, pour sa production quantifiable. Indicateur de la puissance politique et sociale de ses propriétaires, il participe de l'éclat du clan saisi

dans un ensemble démographique plus vaste. Il n'a de valeur que pour un *être pour autrui*. Nous avons appelé « complexe de Jonas » cette appréhension de l'espace, pour le schème de l'avalage qui la gouverne. A l'inverse, l'espace pluriel du narrateur-personnage semble inhérent à son *être pour soi*. Si la dialectique nord-sud permet de dégager cette dichotomie, elle ne cède pas à la simplification qui consisterait à faire coïncider chacun de ses pôles à l'une des deux appréhensions de l'espace mises en scène.

Le narrateur-personnage lodsien est un être de l'exil : la problématique de la place, primordiale dans la construction du sujet, n'a de cesse d'explorer un espace qui dépasse les paramètres qui font le *lieu*, — *lieu* à demeure inaccessible pour un sujet assigné dans son impossible résidence. A ces remarques, il faut ajouter que cet axe vertical se double, entre autres, de la dialectique de la terre et de l'eau. Cette dernière est déterminante pour la délimitation de l'espace insulaire ou lagunaire. Autre dialectique : le degré de proximité doit être mis en relation avec la distanciation adoptée. L'espace clos doit être envisagé selon qu'il réalise un lien ou une rupture. Ainsi une dialectique unique n'est-elle pas à même de rendre compte des ressorts du traitement de l'espace et de la géographie imaginaire d'un auteur : un espace est souvent sinon toujours le résultat d'une combinatoire d'espaces. Le ballet des critères peut permettre de différencier des espaces circulaires, horizontaux, clos et insulaires, d'espaces ouverts et verticaux. Si cette dualité a le mérite d'interroger l'extériorité constitutive de l'espace, elle ne rend pas compte de la dynamique de l'*espace-écriture*, ni de l'*écriture-espace*.

Comme le remarque Marie-Claire Ropars-Wuillemier dans son essai *Ecrire l'espace*¹⁶⁵, toute étude relative à l'espace ne peut se passer du lieu. Il est le seul critère de l'espace susceptible d'être soumis à un classement. Le classement toponymique, pour être le plus aisé à établir, n'en est pas pour autant le plus pertinent. On remarque seulement que les lieux nommés rendent souvent compte d'une empreinte créole (noms des cirques réunionnais ou des pitons), tandis que les non-nommés signalent en général la notoriété que leur prête la géographie imaginaire de l'auteur et le destinataire de cet espace. Les deux premiers récits de Jean Lods et *La Morte saison* ne livrent aucun toponyme. L'auteur

¹⁶⁵ *Ecrire l'espace*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

ne connaissait pas encore l'île de Texel quand il a composé les deux fictions liminaires. Pour ce qui est du premier roman « réunionnais »¹⁶⁶, l'auteur justifie cette absence par le souci de discrétion. Quand le lieu est hiérarchisable, quantifiable, dénommable, l'espace se manifeste comme un objet indissociable de la représentation qui en est donnée. Il ne saurait être réductible à des dimensions, ni à une surface, ni à un volume (*cf.* les trois sens principaux du terme au Moyen Âge), ni à une profondeur, ni à un milieu (acception scientifique qu'il revêt à partir du XVII^{ème} siècle). Comme en témoigne l'étymologie du terme, dès son apparition dans la langue, le mot a été doté d'une valeur temporelle, en désignant « un laps de temps, une durée ». Cette valeur était la plus fréquente avant le XVI^{ème} siècle. Dès le XIII^{ème} siècle, il a désigné un « intervalle ». L'image des « laps d'espace » qui achève la citation de Georges Perec tenant lieu d'exergue rend compte de cette solidarité chronotopique dans le penser de l'espace. On ne sait quand est apparu le sens figuré d'« écart », de « différence ». Ces diverses acceptions sont présentes dans l'usage moderne. Cependant, celui-ci a apporté quelques nuances sémantiques en explorant la combinaison de l'espace et du temps, pour ce qui est notamment de « l'espace vital », de « l'espace scénique » ou de « l'espace-temps ». Dans une œuvre littéraire, il apparaît de façon manifeste que l'objet *espace* et sa représentation sont tous les deux fonction du mode d'appréhension adopté. Nous nous intéressons à la notion de *place* en tant que « vivre ou vécu de l'espace ». Tandis que la représentation de l'espace plus que l'espace lui-même se voit correspondre à une temporalisation, la place est intrinsèquement circonstanciée et temporisée. Elle intéresse la part ontologique de l'espace. La spatialité (ou « l'ensemble des traits et des paramètres qui ont trait à l'espace ») qui nous intéresse n'a de cesse de mettre en relation l'espace et la *place*. Elle distingue également l'espace de *l'espace littéraire*, expression que nous empruntons à Maurice Blanchot, afin de montrer leurs points de rencontre et d'en permettre l'analyse.

L'écriture qui, tout en étant l'unique initiatrice, résulte de la dialectique que réalisent l'espace réel, l'espace imaginaire et l'espace mental est une *écriture-espace*. La *géographie imaginaire*, dont la

¹⁶⁶ Cette épithète appliquée au récit *La Morte saison* permet de réaliser un substitut lexical susceptible de le désigner, en s'attachant à l'une des particularités qui le distingue des autres romans : la localisation exclusivement réunionnaise de sa diégèse.

textualisation de l'espace dans une œuvre fictionnelle rend compte et à laquelle peut donner lieu cette dialectique ressortit à l'*espace-écriture*. Comment celui-ci dénonce-t-il et révèle-t-il, dans les romans de Jean Lods, l'*écriture-espace* ? L'espace *réel* tel qu'il apparaît dans une fiction résulte d'une sélection subjective qui est elle-même transformée par une vision subjective du lieu. L'*espace imaginaire* procède de la scénographie de l'espace qui est elle-même mise en œuvre par l'aire de représentation retenue. Quant à l'*espace mental*, il apparaît dans la réflexivité de la scène, grâce aux propriétés spéculaires de l'espace. Riche de faisceaux multiples de représentations, tant perceptives, imaginaires, fantasmatiques qu'oniriques, il fait signe de la subjectivité du sujet et peut parer l'espace des atours d'une intersubjectivité inédite. Il révèle l'*ethos* propre à l'appréhension de l'espace et au *mode d'être à l'espace*. En quoi cette *écriture-espace* signale-t-elle ce « là où s'origine l'écriture » lodsienne ? Pour y répondre, il importe d'étudier comment elle dramatise l'espace littéraire qui caractérise cette écriture. De cette façon serons-nous à même de proposer des perspectives quant au rôle de l'île de l'enfance dans cette dramatisation.

Nous ouvrons la deuxième étape de ce travail par l'étude des trois composants essentiels de l'espace lodsien : le continent, la mer et l'île. L'irruption de l'espace réel dans la fiction doit y être mise en relief. Quelle *place* cette partition de l'espace offre-t-elle au sujet exilé ? Pour l'apprécier, il faut dans un deuxième temps étudier la relation « dialogique » de l'espace nordique avec les villes présentées comme emblématiques des terres lodsienes. Pour finir, l'étude de ce que nous appelons « l'enspacement pluriel » fait apparaître des éléments et des perspectives qui requièrent une lecture post coloniale de l'espace. En effet, le vivre et le vécu de l'espace s'inscrit dans l'Histoire. Pour ce qui est des récits de Jean Lods, il importe de discerner comment le *mode d'être à l'espace* est représentatif de la période charnière dans laquelle se résout le déclin de l'Empire français, et s'initie le passage de l'ère coloniale à l'après de la colonisation. L'espace est une donnée fondamentale, sinon fondatrice du processus colonial. Les décolonisations signalent une modification majeure, inscrite en faux et fréquemment riche de contradictions, de son appréhension. Comment l'*écriture-espace* de Jean Lods rend-elle compte de cette mutation ? Le roman lyonnais attribue les raisons de l'exil à l'expansionnisme

colonial et à la pauvreté qui sévissait en France continentale : « C'était juste avant que la famille Rivière, disait-elle, poussée par la pauvreté, ne quittât Lyon et allât s'installer à La Réunion. » (p. 71). On reconnaît le mythe qui associe l'île au paradis sur terre. Mais le témoignage relatif à cette transformation du monde n'est pas réductible à ce type d'informations diégétiques, au demeurant parcimonieuses. Elle affecte non seulement la vision du monde, mais aussi l'écriture, l'écrit comme l'acte d'écrire. Les analyses proposées dans le dernier chapitre s'efforcent de surmonter le risque de procéder à notre insu à des projections et à des déductions hâtives liées à la contemporanéité des récits étudiés.

Chapitre 1

Le Prisme fondateur : Le continent, la mer, l'île

La mise en scène des trois espaces que constituent le continent, la mer et l'île, relève d'une économie qui entretient une relation singulière avec l'histoire relatée dans chacun des récits étudiés ici. L'image du « prisme » semble la plus à même à décrire cette dynamique. L'économie manifeste dans chaque récit s'inscrit dans une économie transversale qui participe de l'unité qui caractérise l'ensemble de la production romanesque de Jean Lods. L'espace prismatique apparaît comme fondateur tant pour le sujet-narrateur, que de l'acte d'écriture. Par souci de lisibilité, il est souvent nécessaire d'appréhender longuement chaque espace dans les traits qui lui sont propres. Cette étape nous contraint souvent à ne proposer que des perspectives comparatistes, que nous aurons à cœur d'approfondir et d'explorer dans des travaux ultérieurs. Une brève synthèse relative à leur représentativité dans l'œuvre est très utile pour saisir cette économie dialectique et les fonctions respectives de ces espaces dans la diégèse. Saisir la fonction de cette économie dialectique dans l'acte d'écriture permet une première approche de l'*écriture-espace* à laquelle elle donne naissance.

Préalable incontournable : ces quelques distinctions : la représentation du continent sur le continent, la représentation de celui-ci sur l'île, et réciproquement, la représentation de l'île dans l'île, et celle de cette terre de l'Océan Indien sur le continent. La présence du continent dans l'espace insulaire

apparaît dans *Le Silence des autres*, *La Part de l'eau*, *La Morte saison*, *Le Bleu des vitraux* et *Sven*. En revanche, la représentation du continent sur le continent-même n'est le fait que du *Bleu des vitraux*, de *Sven*, de *Quelques Jours à Lyon* et de *Mademoiselle*. Le respect de la chronologie des publications qui s'étend sur vingt ans fait apparaître que l'œuvre entière de Jean Lods donne à lire un parcours autant géographique que subjectif, au sens littéral du terme, « du sujet ».

Comment ce prisme est-il distribué dans chaque récit et dans l'ensemble de l'œuvre ? Nous récapitulons cette partition dans le tableau suivant. Il distingue sommairement la manifestation de chacun de ces espaces, roman après roman, de façon à éclairer leur représentativité dans l'œuvre.

Tableau n°3 : La Représentativité des trois espaces

Années de publication	Espace nordique	Continent	Ile de La Réunion
1973	<i>Le Silence des autres</i>	(<i>Le Silence des autres</i>)	
1977	<i>La Part de l'eau</i>	(<i>La Part de l'eau</i>)	
1980			<i>La Morte saison</i>
1987		<i>Le Bleu des vitraux</i> / (<i>Le Bleu des vitraux</i>)	<i>Le Bleu des vitraux</i>
1991	<i>Sven</i>		<i>Sven</i>
1996	<i>Quelques jours à Lyon</i>	<i>Quelques jours à Lyon</i> (<i>Mademoiselle</i>)	(<i>Quelques jours à Lyon</i>) <i>Mademoiselle</i>

Force est de constater que l'île de La Réunion est l'espace auquel l'auteur consacre le plus grand nombre de pages. *La Morte saison* se passe exclusivement dans l'île. C'est pourquoi nous le désignons volontiers au moyen du substitut lexical « roman réunionnais ». Il nous semble intéressant de mentionner cette coïncidence troublante : l'espace insulaire devient omniprésent après la mort du père de l'auteur, décédé l'année de la publication de *La Part de l'eau*. Jean Lods nous a relaté que Noël Martin-Deslias n'ignorait pas que son fils était l'auteur de cette fiction, mais qu'il est décédé sans l'avoir lue. A partir de 1980, La Réunion apparaît dans chaque roman. Le continent est un espace volontiers hors champ. Il fait l'objet de brèves évocations. De plus, il constitue un espace d'où les personnages n'ont de cesse de s'évader mentalement. De tous les espaces lodsien, l'espace nordique est celui où l'on est, il offre un lieu. Il s'impose ainsi avec *Sven* et *Quelque Jours à Lyon*. Cet espace réapparaît dans l'œuvre avec *Sven*, presque dix ans après que Jean Lods n'eut découvert l'île de Texel. Enfin, à la

différence des autres récits, il est le seul qui ne recourt jamais à la médiation du continent pour envisager l'île tropicale.

Tableau n°4 : L'Espace autre

Années de publication	Le continent perçus sur l'espace insulaire :	L'espace réunionnais perçus sur le continent :	Ile du nord / Réunion	L'espace nordique :
1973	<i>Le Silence des autres</i>			<i>Le Silence des autres</i>
1977	<i>La Part de l'eau</i>			<i>La Part de l'eau</i>
1980	<i>La Morte saison</i>			
1987	<i>Le Bleu des vitreaux</i>			
1991			<i>Sven</i>	<i>Sven</i>
		<i>Quelques jours à Lyon</i>		<i>Quelques jours à Lyon</i>
1996	<i>Mademoiselle</i>			

Quelques Jours à Lyon montre un espace nordique qui ne revêt pas les traits de l'insularité. Cet espace n'est présent que dans les romans liminaires. Si le continent s'intéresse peu à La Réunion, l'espace insulaire se réfère en revanche sans cesse au continent. Il faut attendre 1996 pour que l'une des fictions, en l'occurrence *Quelques Jours à Lyon*, mettent en scène un intérêt de la France continentale pour l'île indioocéanique. Néanmoins, *Sven* reste le seul texte qui repose structurellement sur la dialectique espace nordique / espace tropical. Cette représentation des espaces reflète les conflits intérieurs de l'écrivain à l'égard de l'île où il a grandi. Les représentations de la France sont essentiellement le fait de l'insularité, elles ne coïncident pas toujours avec la distance géographique, et sont souvent empreintes des fantasmes prêtés au « dominé »¹⁶⁷. Elles semblent correspondre avant tout à des attentes qui relèvent d'une forme d'idéalisme. La lecture « verticale » de l'œuvre que nous avons opérée a permis de dégager autant le parcours géographique que celui intime, qui viserait à rendre le lieu au lieu, comme le nom au nom. Si nous ne pouvons en rendre compte totalement, nos analyses veilleront en filigrane à en retracer les grandes articulations.

¹⁶⁷ Cf. notamment Octave Mannoni, *Psychologie de la colonisation, Prospéro et Caliban*, Paris, Seuil, 1950 (1^{ère} édition) ; Albert Memmi, *Le Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1966 (1^{ère} édition) ; Franz Fanon, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1975.

A. L'Antithèse insulaire : le continent

Le continent apparaît comme le négatif de l'île, dans la mesure où il n'offre aucun obstacle au regard. Indissociable de la mer, il est souvent défini comme le lieu où celle-ci s'arrête. Lieu et instant indéfini, insaisissable, par excellence, il se fait le prolongement du « laps d'espace » qu'elle constitue, pour reprendre la citation extraite de l'essai *Espèces d'espaces* de Georges Perec, en exergue de cette deuxième partie. Ce penseur de l'espace précise encore que si le regard « ne rencontre rien, il ne voit rien »¹⁶⁸. Ce que le continent lodsien renferme en fait de limite, — limite nécessaire à son identification, résiderait-il dans la cécité qu'il impose au regard ?

A. 1. Le Vis-à-vis de l'île et du continent

Dans les premières pages du *Bleu des vitraux*, le continent africain se caractérise par sa localisation. Il est l'au-delà de l'île, *de l'autre côté* : « On voit au-delà de Madagascar, au-delà des Comores. » (p. 28). Appréhendé par le regard, il n'oppose au sens de la vue aucune limite, ni aucun point d'accroche. La vision suit le parcours du *Portbos* en direction du Kenya. Le continent n'est que la destination du paquebot. Une telle localisation tend à présenter cet *autre côté* comme un *non-lieu*.

Il n'est pas davantage un point d'arrivée dans *Sven*. Seul l'espace nordique connaît un continent dans ce récit. En effet, il n'a d'intérêt que pour le point de vue qu'il offre momentanément sur l'île des Wadden :

« Sa découverte d'abord, depuis le continent qui lui fait face, depuis le cordon de dunes qui domine la mer et d'où il la contemple, assis droit sur sa selle, dans le vent qui arrache sans cesse au sol de nouveaux voiles granuleux tourbillonnant autour des pieds de la jument immobile. » (p. 190).

Sa terre ferme n'existe que du fait de son vis-à-vis avec l'île. Ce face-à-face est double : il ressortit d'une part à sa localisation, d'autre part à sa ressemblance avec le paysage que déploie au large l'île nordique. Cette ressemblance produit une reconnaissance pour le lecteur. Dans l'espace nordique, les dunes, le vent et le sable placent l'île et le continent sous le signe de la gémellité. De plus, dans *Quelques jours à*

¹⁶⁸ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Editions Galilée, 2000, p 159.

Lyon, à peine est-il foulé par l'insulaire des Tropiques qu'il devient une étape sur la route du Grand Nord. A la différence des idées reçues, le continent n'est pas vécu par les personnages comme un centre autour duquel ils rayonneraient. Il ne représente pas non plus un espace dans lequel résider à demeure. Mais un tel lieu existe-t-il pour les êtres en exil des romans lodsien ? A la fin de *Sven*, le personnage éponyme quitte l'île du Nord, tandis qu'Emmanuel y reste seul hanté par La Réunion, *hors-là*.

A Distance, in absentia. Rares sont ces passages qui associent une description du continent avec une présence sur son sol. Les sens qui le perçoivent sont en général ceux de la distance, l'ouïe et la vue. La perception auditive se manifeste dans une image mentale convoquée, voire créée, dans *Sven*, par le gardien du phare : « On entendait la musique jusqu'ici. Je me souviens, c'était des valses viennoises. » (p. 11). La présence du phare dans l'intrigue romanesque permet au narrateur d'explorer l'ambivalence du regard qui se porte sur le continent : le regard maintient à distance tout en effleurant la rive adverse. L'attraction du voyeur semble guider le maître de la lumière dans la nuit : « Droit dans son fauteuil, il pointa les lentilles en direction du continent. » (p. 64). Le pouvoir de diriger le faisceau lumineux prolonge le corps infirme. Tandis que la nuit, le regard s'accompagne d'une émission de lumière, le jour, il capte, il scrute : « Il s'était rapproché des vitres et pointait ses jumelles en direction du continent. » (p. 186). L'ambivalence de la proximité et de la distance est ici le fait de l'association du verbe « rapprocher » avec le mur transparent que constituent les vitres, redoublé par l'écran des verres des jumelles. La proximité ne semble pouvoir être envisagée que si elle connaît un obstacle. On reconnaît là la dialectique caractéristique de l'économie du désir dans l'œuvre de Jean Lods. Le continent peut également être perçu à l'intérieur d'un cadre, au sens courant du terme mais aussi dans son acception photographique : « Par l'ouverture de la porte on voyait une nappe de nuages lourds et sombres raser le continent. » (p. 122). L'entrebâillement de la porte induit une opposition de l'intérieur et de l'extérieur. Le point focal, situé derrière la porte, reproduit le face à face de l'île et du continent. La vue généreuse et large, qu'offre la porte, contraste avec la chape du ciel qui se referme

sur l'autre rivage : « nappe, lourds, raser ». L'objet vu semble visible d'être en train de se dérober aux regards. Il en est de même lorsqu'une lumière éblouissante aveugle les yeux :

« Quand je remontai, le disque du soleil s'était complètement détaché du continent, l'ombre du phare s'allongeait sur le sable jusqu'à la mer, et la lumière qui baignait la cabine à travers les vitres faisait mal aux yeux. » (p. 186).

Le continent solaire se distingue de l'emblème insulaire obscur : le sujet percevant accorde toute son attention aux contrastes. Cependant, l'ombre du phare semble relier les deux terres, tandis que la luminosité les embrasse toutes deux. Le phare dont la fonction nocturne est d'indiquer la proximité de la côte est le seul élément ici qui possède une ombre en pleine journée. Dans les romans lodsiers, l'ombre affecte des éléments ou des personnages aussi mystérieux qu'inquiétants. La passerelle qu'elle opère ici entre l'île et le continent revêt ces deux aspects. Le tableau du narrateur l'évoque sans l'explorer. Voilé par les nuages ou sous un soleil éclatant, le continent ne se livre pas aux regards, de sorte que son existence semble être le seul fait de la connaissance qu'a le personnage ou le narrateur-personnage de sa présence. Son être dépend de ce savoir-là.

A. 2. Le Rêve de l'île

Aux yeux de l'insulaire, le continent constitue une étape éphémère, un séjour à durée déterminée. Annonce d'un retour prochain, il est synonyme de l'attente. La crise familiale naît de la dérogation d'un personnage à ce principe séculaire : le stagiaire à la suite de Tonio, dans *Le Silence des autres* et *La Part de l'eau* ; Fred Bertin, le père de Martin dans *La Morte saison* ; Anne-Sylvie dans *Le Bleu des vitreaux* ; Emmanuel dans *Sven* ; Simon puis Romain dans *Quelques Jours à Lyon*. Eric Feuguet, le narrateur-personnage de *Mademoiselle*, et René Toulec sont les seuls personnages à obéir à cette règle dictée par le milieu des « grands blancs » dans lequel ils ont grandi : tous séjournent en France pour y effectuer leurs études. L'agrégation que signifie le retour de métropole est parachevée par la présentation du fils prodigue sur la promenade (René, page 40, *BDV*) et augure souvent du mariage à venir. Emmanuel rompt avec ce rituel. La villégiature en France que devait réaliser le futur ornithologue se mue en années. La brièveté de l'anamnèse relative à son départ n'enlève rien à

l'atomisation définitive de la cellule familiale qu'il produit. Le lecteur reconnaît le futur de l'indicatif, temps de prédilection de l'auteur pour relater les crises, dans l'évocation de la veille du départ : « Demain, il sera parti pour la métropole, promettant de revenir le mois d'après. » (p. 159). Le choix du jour qui précède la séparation met en exergue l'imminence de celle-ci et la dramatise. Le passé relaté au futur est présenté comme toujours à venir. La narration prend ici complètement en charge la logique irrationnelle du père d'Emmanuel : l'emploi du discours indirect libre participe de la réactualisation du passé. La promesse du retour rapportée par la proposition participiale a-t-elle été faite réellement par Emmanuel ou est-elle une invention du vieil homme qui trouverait, dans cette attente, un objectif insatiable justifiant son séjour à demeure dans le cirque ? Le texte ne permet ni de trancher entre l'une ou l'autre de ces hypothèses, ni d'en exclure une au profit de l'autre. A ce stade du récit, l'attente du père n'annule pas encore ni l'absence, ni la séparation. Elle se contente de transformer la fuite d'Emmanuel en annonce de retrouvailles. Pour tous ces personnages qui quittent de façon définitive l'île pour le continent, ce dernier se fait le signe de leur disparition.

Cette représentation du continent qui absorbe ou captive au sens presque carcéral du terme se retrouve dans la dénonciation de l'ethnocentrisme français de certains critiques littéraires métropolitains. Ainsi le narrateur de *Quelques Jours à Lyon* évoque-t-il l'ambivalence insulaire à l'égard de la métropole. Le besoin de reconnaissance qu'éprouve l'île à l'égard de la métropole se heurte aussitôt au sentiment de l'appartenance identitaire :

« On y sentait le journaliste local fier de cette reconnaissance faite à Simon Rivière, et en même temps agacé de cette revendication par la métropole d'un auteur que tout le monde sur l'île considérait comme réunionnais. » (p. 21).

En filigrane, un ancien blâme se donne à lire : l'hexagone conserve le réflexe de s'appropriier tout ce à quoi il est susceptible d'accorder une valeur, dans l'île. La dialectique nord-sud ressortit également à la double antithèse « fier / agacé » et « reconnaissance / revendication ». Cette figure mime la dualité qui caractérise l'appréhension qu'a l'insulaire de la métropole. Symétriquement, le continental rêve l'île. Dans le cas de Romain, la fascination qu'elle exerce mêle l'imagerie exotique à la vie affective : « Mais, derrière la justification rationnelle, il y avait toute l'attraction exercée par cette île imaginée depuis le

temps où il dissimulait les photos de Sonia et de Simon dans la cabane du chantier. » (p. 116). Ce paradis terrestre tropical a le pouvoir de retenir le père. Il a la préférence de ce dernier. Dans la plupart des récits de Jean Lods, l'île est au père ce que le continent est à la mère. La mère fuit sur le continent, tandis que le père reste à demeure dans le cirque de l'île. *Mater certissima, pater incertissimus*. On sait que l'auteur ne peut écrire l'île que depuis le continent, plus précisément dans l'espace nordique de l'île de Texel¹⁶⁹. *In absentia*. Rien d'étonnant à ce qu'il prête à ses personnages ce mode d'être à l'île. Telle est en effet la représentation de Romain, dans le roman lyonnais : le continent comme l'espace nordique sont *très sûrs*, quand celle-là est *très incertaine*. Les paramètres du *mode d'être dans l'exil* des personnages ne sauraient être complets sans cette dernière observation : Romain se fait insulaire *à demeure* dès qu'il séjourne en métropole. En témoignent les projections du personnage sur divers éléments qu'il rencontre à Lyon, ou sur lui-même.

La Projection insulaire. Espace en devenir, l'espace insulaire projeté est placé sous le signe de l'évanescence : « Contre le mur, les grandes fleurs violettes de la tapisserie dessinaient des îles sombres. » (p. 17). L'objet transitionnel, convoqué pour surmonter la séparation géographique avec l'île réelle, constitue ici un signe, un dessin, une image dans l'image. Son tracé fragile se déchiffre. Par conséquent, il dépend de la présence d'un lecteur, comme de l'adresse de celui-ci. Le même processus se reproduit dans le récit du rêve relatif à l'accident d'Hélène. Il semble que la chambre soit l'espace propice de cette mise en abîme : « Sous le tablier, le cours d'eau est à sec, un filet maigre s'écoule entre des îles poussiéreuses où la terre s'écaille. » (*QJL*, p. 156). L'évanescence de cet archipel ressortit à la matière qui le compose, la terre asséchée. Les îles désertes du rêve s'opposent aux îles vécues à l'état de veille, qui sont envahies par l'eau. L'île du continent est soit « sombre », soit déserte. Un signe pur, sans que rien en elle ne se donne à déchiffrer. Un signe éphémère et qui est le fruit d'une impression immédiate.

¹⁶⁹ Communication suivie d'un échange avec l'auteur du 18 novembre 2005 pour l'ADESI.

Dans une perception auto-scopique que Romain a du « couple » qu'il forme dans la rue avec Ivana, le narrateur rapporte la comparaison que fait le personnage du binôme constitué, avec l'espace insulaire : « Il savait qu'ils étaient, elle et lui, comme deux îles en dérive dont le courant qui les emportait avait rapproché les rivages. » (p. 195). Le cliché qui consiste à identifier l'*individu* à une île est revisité : dans l'appréhension lodsienne, l'*être-île* ressortit au *bateau ivre* rimbaldien. Flottant, il est un jouet de surface que s'offrent les profondeurs. Ce détour par la comparaison décrit la relation nouée avec Ivana dans l'infidélité. Les deux personnages se côtoient sans se rencontrer, irrémédiablement indivis. La proximité spatiale n'est pas synonyme de partage. Comme Jeanne dans *Le Silence des autres* et *La Part de l'eau*, la jeune Pragoise représente une sorte de génie du lieu nordique. La vision de son corps nu qui se confond avec la neige est tout à fait emblématique. Ce qui caractérise d'une façon essentielle l'espace insulaire tel qu'il est perçu sur le continent par les personnages lodsiens réside dans cette évanescence : l'existence de l'être, comme de l'*être-île*, et celle de l'île elle-même semblent le fait du sentiment qu'éprouve le sujet de leur disparition imminente.

Les Routes vers les îles. Dans les récits de Jean Lods, l'île, quelle qu'elle soit, n'est aucunement perçue par un regard d'*exote*¹⁷⁰, et cela quel que soit le lieu depuis lequel elle est envisagée. Si le regard de Yann Toulec ne s'arrête pas sur Madagascar (p. 28), *Le Bleu des vitraux* donne à lire deux autres évocations de cette île très significatives. La première ressortit au narrateur-personnage, tandis qu'il fait le tri des affaires de sa mère dans l'appartement parisien de celle-ci. La seconde s'inscrit dans un bref rappel historique relatif au premier Toulec qui a foulé la terre réunionnaise. Dans les deux cas, la grande île est un souvenir : elle se résume à une table cassée (page 18) et au « massacre des colons français à Madagascar » (page 43). Le roman de Monique Agénor, *Comme un vol de Papang'* (1998), relate cet épisode qui fait la fierté de l'histoire insulaire. La dénonciation de l'abus de l'hospitalité des insulaires y demeure insensible à la « grandeur française », représentation idéale sur laquelle reposait en grande part l'idéologie des premiers « grands/gros blancs » de Bourbon. Ces deux romans, écrits dans

¹⁷⁰ Cf. Victor Segalen, *Œuvres complètes, Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, dans *Cycle des ailleurs et du bord du chemin*, Paris, Robert Laffont, tome 1, p. 745-779.

l'ère post-coloniale, présentent ainsi l'intérêt d'offrir un regard croisé sur le même événement, du fait de la différence du point de vue adopté (l'opprimé victorieux et l'opprimeur vaincu), tout en partageant le même anticolonialisme. L'origine de l'installation des Toulec à La Réunion attribuée à la reddition des colons à Madagascar est un véritable choix d'auteur. L'arrivée dans l'île apparaît comme un repli par défaut, précurseur de l'échec de l'économie du clan Toulec sur « la petite île ». Ce choix n'est pas sans dénoncer une forme de mégalomanie de ces premiers colons français, d'autant mieux que l'évocation de cette arrivée introduit la première description du « filet » qu'ont tissé les Toulec dans l'île. A peine cette mémoire de la grande île est-elle convoquée qu'elle est écartée par le récit d'un passé plus récent. Selon ce procédé aussi simple que conventionnel, la grande *histoire* donne crédit à la fiction romanesque.

L'ornithologue de *Sven* établit implicitement une correspondance entre l'exil et la migration des oiseaux. Il formule une hypothèse dans laquelle il se projette dans l'oiseau qu'il vient de libérer :

« Si j'avais été la vieille sterne caujek que j'avais prise, puis relâchée, deux jours plus tôt, et qui avait été baguée en Afrique du Sud, je me serais dit que j'étais arrivée, que j'avais retrouvé la petite colonie où nichaient mes sœurs, dans le pré salé au sable tapissé de salicornes et de saules rampants. » (p. 33).

L'animal, isolé, a migré du continent africain jusqu'à l'île des Wadden. Emmanuel envisage celle-ci comme un point d'arrivée. La fin du voyage marque la fin de l'errance, puisque l'animal aurait retrouvé ses congénères. Il est aisé d'opérer un parallèle entre cette « petite colonie » implantée dans les marais et celle constituée par le gardien du phare et l'ornithologue. La structure hypothétique de la phrase invalide l'intégration de la sterne capturée à son groupe d'origine. En cela, cette remarque a une double fonction. D'une part, elle contribue à rendre crédible la fonction exercée par le narrateur, — fonction qui tend à justifier sa présence dans la mer du Nord. D'autre part, elle devient proleptique de la fin du récit : bien que Sven a retrouvé son père dans l'île nordique, il ne restera pas auprès de lui, à l'instar d'Emmanuel quelques décennies plus tôt, à La Réunion. Dans l'île du Nord, les navires semblent emprunter le même itinéraire que les oiseaux migrateurs, comme le montre le navire qui « vient d'Abidjan et remonte vers Bergen. Quatre milles tonnes. Armateur, de Vries, de Rotterdam. » (page 9). L'attraction du sud pour le nord coïncide avec celle qu'exerce l'île pour le continent. Tout ce qui

arrive dans le Nord semble provenir du continent africain, de sorte que ce dernier apparaît comme l'autre de l'île, l'extrémité du vecteur qui signale la route nord-sud. Sur ce vecteur, le continent européen constitue à peine un point. La position du bateau inquiète le gardien du phare : « il est mal engagé dans la passe, il est trop près des hauts fonds » (page 10). L'approche de l'île nordique reste dangereuse pour ce qui provient du continent, que ce soit par la mer ou par l'air.

Il en est de même de l'approche de l'île tropicale, comme en témoigne la progression lente du *Portbos* au bord duquel se trouve la jeune femme qui n'est pas encore la mère du narrateur-personnage du *Bleu des vitraux*. La dramatisation du songe de Yann Toulec se plaît à montrer le navire comme prisonnier du filet invisible qu'a tissé le regard de son père :

« Peut-être sans le savoir a-t-elle été troublée dans son sommeil par ce regard, qui, depuis la maison sur la colline, s'enroule autour de l'horizon laineux comme un fil sur sa pelote, remonte vers le nord, évite les Seychelles, saute l'équateur, contourne la corne de la presqu'île des Somali, se glisse dans le détroit de Bab-el-Mandeb, rejoint le paquebot, et s'insinue enfin dans sa cabine par le chas d'aiguille du minuscule hublot. » (p. 24).

Le point de vue est en surplomb, il domine. Le choix de la maison domaniale n'est pas anodin : il contribue à imposer René Toulec dans son statut de maître. La série de procès actifs au présent de narration, qui expriment tous un mouvement et autour desquels s'articulent des propositions juxtaposées, place ce regard sous le sceau de l'omnipotence : il ne connaît aucune limite. Enfin, l'ensemble de cette image onirique relève d'une appréhension de l'espace qui concilie plusieurs apports culturels distincts. En effet, elle semble non seulement emprunter aux clichés folkloriques européens liés au gigantisme, mais également puiser dans certaines croyances shamaniques en la visitation des âmes, ainsi que dans le fonds des croyances réunionnaises. Comme souvent dans l'imaginaire lodsien, l'imagerie enfantine et certains mythes magico-religieux tendent à se superposer. L'écriture qui prend soin d'opérer l'alliance du nord et du sud au travers de ces fonds culturels se montre ici encore d'une grande rigueur dans sa manière de travailler l'implicite. La route vers l'île du sud ne connaît aucune escale, mais uniquement des directions : Djibouti et Monbassa. Au regard de celui qui n'est pas encore le père se superpose le regard de celui qui sait qu'il deviendra le fils. Son regard est celui d'un homme mûr qui porté sur une femme. L'enfant sensible à la beauté de sa mère a cédé la place à l'adulte qui sait

l'infidélité à venir et lui prête un souci de coquetterie : « J'isole ton visage dans ce miroir de pacotille que le *Porthos* emmène à une vitesse de quelques douze nœuds en direction de Djibouti. » (p. 25). Le champ s'élargit enfin pour rendre compte de la tempête que brave le paquebot : « On voit le *Porthos* qui avance lourdement, tous hublots allumés, piquant du nez dans une mer grosse, en direction de Monbassa. » (p. 28). L'adoption du pronom indéfini « on » participe de la vision d'ensemble. Cependant, il présente l'avantage d'introduire une équivoque. En effet, il peut être un substitut qui associe à la fois le personnage de René et du rêveur dans la même perception visuelle. Simultanément, il implique le lecteur dans la visualisation de ce tableau de *tempête en mer*. L'île se rapproche.

B. L'Océan / la mer

Le point de vue qui se porte sur l'élément marin, dans l'œuvre de Jean Lods, est déterminé par l'insularité. A la différence des résidents des villes portuaires ou côtières qui vivent avec la mer, de ses richesses et à son rythme, l'île se trouve dans l'élément, en est une composante. La mer délimite l'île, l'enferme, tout en constituant une promesse d'ailleurs, d'ouverture sur le reste du monde, la fin de l'isolement. Elle représente un espace de seuil et de transition à la fois.

La *terra insula est incognita* grâce à l'immensité liquide qui l'indivise. Cette liquidité séparatrice donne lieu à une appropriation particulière de *l'espace-terre*. Le peuplement de l'île semble d'autre part perçu inconsciemment comme une pénétration symbolique. Ce schème est intimement lié à la dialectique de la mer et de la terre : la mer efface ou fait apparaître, quand la terre repousse, rejette et quelquefois, abrite. L'investissement de l'île par les hommes naît d'un mouvement endogène, à la différence de l'expansionnisme exogène.

La mer lodsienne n'est pas dotée des clichés qui consistent à personnifier l'élément, comme dans les vers d'Auguste Lacaussade ou dans les strophes de Guy Agénor¹⁷¹. Les personnages la contemplant sans nouer de relation subjective avec l'élément, comme celle que se plaît à explorer

¹⁷¹ Cités respectivement pages 30-32, in *Les Esclaves de Bourbon, la mer et la montagne*, Prosper Eve, Paris, Karthala et Réunion, Université de la Réunion, 2003

Leconte de Lisle dans « Le Chant du nègre pêcheur », par exemple. Elle offre des tableaux fort différents des marines romantiques. Rarement létale, elle augure volontiers d'un mouvement. Force est de constater qu'elle joue un rôle déterminant dans le climat de certaines scènes, cependant que sa présence est évoquée de façon récurrente, en dehors de ces mêmes scènes romanesques. Ce sont ces nombreuses manifestations, en tant qu'espace d'où provient ce qui génère la dette, qui nous intéressent ici. Rappelons que lorsqu'elle est porteuse de l'ailleurs, de l'autre, la façon dont elle est connotée dépend de l'appréhension de l'altérité (étrangeté, point de fuite, ...). En effet, comme l'indique cette protestation du vieil homme du cirque, dans *Sven*, la mer extérieure, qui entoure l'île, se distingue de l'eau qui s'écoule dans les cirques. Envahie par les vacanciers, souvent métropolitains, elle n'a pas la pureté de l'eau douce des rivières :

« — Franchement, dit-il en se penchant vers Sven, il y en a qui vont au bord de la mer où ils trouvent un monde fou : il n'est pas mieux ici, non ? C'est de l'eau de source, celle-là, il peut la boire ! » (p. 100).

L'insalubrité de l'eau de mer évoquée achève de dénoncer l'hostilité du littoral et implicitement fait l'apologie du repli dans les cirques. Il importe de garder à l'esprit, lors de la lecture de l'étude qui suit, le fait que la mer lodsienne ceint une terre constituée d'espaces circulaires, naturellement clos par les crêtes des montagnes, devenus très tôt dans l'histoire du peuplement de l'île des zones de replis. Entre-deux espaces inquiétant, l'élément marin n'est pas considéré comme un écrin qui renfermerait ces aires d'asile.

B. 1. Du Miroir de la mer à la *fin du vide*

La Référence marine. Comme nous l'avons remarqué ci-dessus, la mer lodsienne n'est pas profonde. De sorte que l'œuvre ne donne à lire qu'une évocation des limbes maritimes. Une analogie extraite de *Sven* fait apparaître la dichotomie entre l'eau de surface et l'eau des profondeurs. Cette dernière est complètement figée :

« Les sommets de la futaie chantent sous la brise, mais à une telle distance au-dessus que les aiguilles des branches basses, sous lesquelles le cavalier doit se courber au passage, sont immobiles comme au fond d'une mer. » (*SV*, p. 168).

Le narrateur ne retient d'elle que son absence de mouvement qui laisse tout en suspens. L'intérieur des terres reproduit en l'inversant cette dualité entre l'altitude agitée et la surface sans mobilité : la surface tourmentée s'oppose aux hauteurs où tout est coi. Cette symétrie inversée semble une manifestation du motif de la mer (surface), perçue dans l'univers lodsien, comme le miroir du monde.

Son importance telle qu'elle peut être convoquée à l'instar d'une référence à laquelle le narrateur recourt, comme si elle constituait un exemple, un modèle. Dans l'isolement du cirque, le personnage éponyme de *Sven* construit son univers de références en observant l'environnement naturel qui l'entoure. Ses défenses psychiques puisent d'une part dans le fonds imaginaire dans lequel la nature détient un rôle dominant (la forêt, par exemple), mais calquent par ailleurs leur mise en œuvre sur les phénomènes naturels observés : « Il appelle au secours les images de la forêt qu'il rêve pour repousser les scènes étrangères, pour les dissoudre, pour les recouvrir comme la mer recouvre le sable. » (p. 116). Le personnage s'efforce de contraindre la mémoire involontaire (« les scènes étrangères ») au moyen de souvenirs choisis. Le flux et le reflux deviennent l'emblème de cette mémoire volontaire et protectrice : la reprise du verbe « recouvrir » dans le comparé et le comparant parachève leur identité. L'élément se voit associé, ici de façon explicite et dans une comparaison, au processus mémoriel. Le côté destructeur de son ambivalence est de ce fait nuancé : l'effacement, action destructrice, est envisagé comme salvateur.

Plongée du regard. Dans l'univers lodsien, l'élément marin est toujours envisagé d'un point de vue situé en surplomb, au-dessus de l'eau. L'observation implique que le corps du sujet regardant soit en hauteur, tandis que son regard suit une trajectoire descendante. Cette double posture crée une distanciation à l'égard de l'objet observé. Elle semble parallèlement indiquer une sorte de hiérarchie spatiale : l'aire des humains, en hauteur, s'oppose au contrebas que la mer et l'océan investissent. Les infrastructures routières, comme le moindre chemin, tissent leur réseau vers les hauts : dans *Le Bleu des vitraux*, père et fils « cheminent sur l'étroit ruban de pierre qui domine la mer. » (p.

125). La grande maison domaniale surplombe également l'océan. Le choix de cet emplacement opéré par les grands propriétaires a souvent été interprété comme le fruit d'une représentation géographique de la pyramide sociale. Ces analyses semblent à la fois hâtives et datées. Elles ne tiennent pas compte des rigueurs climatiques et des avaries tropicales. Néanmoins les romanciers peuvent avoir à cœur d'accorder une dimension symbolique au site de la grande maison coloniale. La « maison de la famille » du père de Romain se trouve, elle aussi, « sur la colline dominant l'océan » (*QJL*, p.156). Elle offre un écho aux nombreuses maisons domaniales des récits antérieurs de Jean Lods, et notamment à celle des Toulec, qui est située au cœur de la toile de leur puissance, dans *Le Bleu des vitraux*¹⁷². La maison lodsienne surplombe, mais pour mieux constituer un bastion dans le cirque¹⁷³. Emmanuel reproduit le même clivage vertical dans la représentation qu'il propose de l'île nordique, plus sauvage, lorsqu'il relate ses déplacements : « Je quittai l'enclos et marchai en direction du plateau qui dominait l'océan. » (*Sven*, p. 219). Ce clivage explique probablement pourquoi l'élément marin apparaît dans l'univers lodsien plutôt comme une direction, que comme un espace à part entière. Par deux fois, les déplacements de la voiture de René dans l'île évoquent le même éloignement du rivage : « Il abandonne le littoral. » (*BDV*, p. 46) et « Il traverse Sainte-Suzanne, il traverse Saint-André, il abandonne le littoral et s'enfonce dans les montagnes. » (p.161). Le même verbe « abandonner » est employé pour exprimer à la fois la distance prise à l'égard de la rive et le retrait dans les terres. Le terme *abandonner* est synonyme de renoncer à un bien, à un droit, à une hypothèse. Il suppose un choix, une décision du sujet qui réalise l'action. Le littoral, en tant que direction, appelle une décision de renoncement. On ne renonce qu'à ce que l'on a accepté et convoité dans un premier temps. L'abandon volontaire de la direction du littoral coïncide, dans la vie de René, avec la tentative de renoncer à un désir. Page 47, le jeune homme surpris par l'amour « hors norme » qu'il éprouve pour la jeune métropolitaine se hâte de trouver refuge dans la maison de son enfance, blottie dans le cirque. C'est pour se protéger d'un autre abandon, celui d'Anne-Sylvie, que René entraîne son fils dans sa fuite vers

¹⁷² Cf. Deuxième partie, chapitre 3, p. 475- 492.

¹⁷³ Cf. Deuxième partie, chapitre 1, « L'île, espace mental », p. 317.

le cirque, page 161, et effectue le même trajet que dix ans plus tôt. Le littoral est, dans cette dernière phrase, l'espace qui manifeste l'abandon, celui d'où l'on aperçoit le paquebot qui s'éloigne.

Il arrive que l'élément marin devienne indistinct pour l'œil qui l'observe au moyen d'une visibilité excessive. Il oppose au regard une surface solide, uniforme et immobile. Dans les premières pages de *Quelques jours à Lyon*, l'inaccessibilité de la mer est le fait non seulement de la distance et de la grille qui séparent, mais aussi de l'aveuglement dû à la luminosité : « Il était resté devant elle [Hélène], contemplant la route à travers les barreaux, et, au-delà, l'étendue éblouissante de l'océan au bas de la montagne. » (p. 22). Dans le face-à-face avec la femme trompée, la mer devient l'objet du point de fuite aveuglant. La mer aveuglante est aussi associée à une infidélité, dans *Le Bleu des vitraux*, celle de la mère qui regagne la métropole définitivement. Yann refuse autant que faire se peut son souvenir : « Il y avait aussi ma façon de [...] me tenir loin des bords de mer parce que les éblouissements de l'océan Indien me brûlaient encore les yeux. » (p. 22). La cécité semble à la fois le fait du reflet de la lumière sur les flots et des résistances affectives. Malgré le regard en surplomb, la mer ne se voit pas. Elle s'impose à la perception comme une entité qui forme une surface unie. L'élément marin, dans l'œuvre de Jean Lods, n'est pas romantique : jamais démonté, jamais personnifié, sans profondeur inquiétante, il annonce l'autre côté du continent. Du haut d'une crête, la mer marque la fin de la course, dans *Sven* : « C'est comme une façon de les [le personnage éponyme et le vieillard] prévenir que de l'autre côté c'est le vide, avec la mer au-dessous. » (p. 109). L'air sépare la mer de la terre. Surface implacable, elle est confinée à l'altitude basse. Une analyse rapide et approximative pourrait considérer la mer comme une manifestation de l'érotisation de l'espace, qui opposerait l'île phallique à la mer horizontale, allongée. Mais la géographie lodsienne n'est pas célinienne¹⁷⁴. La hiérarchie de l'espace, affective, procède d'une perspective logique personnelle, qui ressortit davantage à la métaphore du puits qui traverse certaines œuvres de Claude Simon¹⁷⁵. Elle s'en distingue cependant, dans la mesure où elle résulte d'une intrication de la mémoire, du lieu et de l'affect. En effet, l'appréhension lodsienne de

¹⁷⁴ Cf. *Voyage au bout de la nuit*, Louis Ferdinand Céline, Paris, Gallimard, 1989 : la comparaison de New York « verticale, pas baisante » aux villes françaises « couchées ».

¹⁷⁵ *La Route des Flandres* et *Le Jardin des plantes*, Paris, Les Editions de Minuit, 1997.

l'espace accorde une part conséquente à l'espace, quand Claude Simon, à la suite de Proust, adopte une démarche avant tout mémorielle : l'objet envisagé (le pavé, le revolver) se confond avec la mémoire de l'objet, n'existe qu'au travers de cette mémoire. La mer lodsienne apparaît alors comme une manifestation du lieu du lieu, une métaphore du lieu de l'espace : elle est parce qu'elle est, quitte à n'être plus qu'un aveuglement.

Le Chronotope crépusculaire. Pour le lecteur, la mer semble plus efficace en tant que repère temporel, que comme repère spatial. La narration l'associe souvent au crépuscule vespéral, de sorte que sa manifestation participe à la scansion des journées. Cependant, l'association de la mer et du soir dépasse la fonction d'indice temporel : elle coïncide avec un événement porteur d'un bouleversement profond.

Ainsi, à la page 125 du *Bleu des vitraux*, l'incandescence du coucher de soleil sur la mer complète-t-elle la scène emblématique de la glace. Sous prétexte de manger une glace, René éloigne son fils de la maison afin de savoir si celui-ci est affecté par la crise que traversent ses parents. Le père, embarrassé, aborde le sujet en évoquant un changement survenu dans l'attitude de la mère. Père et fils ne touchent pas à leur glace, tandis que « la toile de fond » semble exprimer leurs colères rageuses respectives : « [...] l'on dirait que l'horizon a pris feu sous le tir des noirs canons de bronze¹⁷⁶ alignés sur la promenade et pointés vers l'océan. » (p. 125). Le crépuscule marin se substitue aux mots qui ne sont pas prononcés.

Dans *Sven*, il accompagne toute la fin du récit. L'une des premières occurrences rappelle la mort du gardien du phare : « Mais personne maintenant n'allumait plus de feu pour réchauffer la mer du Nord quand le jour était sombre. » (p. 217). La personnification que suppose le verbe « réchauffer », bien qu'abandonnée aussitôt, rend hommage au vieil homme et induit implicitement une osmose entre celui-ci et l'élément. Dans l'avant-dernière page, l'opposition de la couleur du ciel au-dessus de la mer et au-dessus de l'île annonce le départ de Sven : « Un rayon jaune et rasant vola d'un trait sur la mer,

¹⁷⁶ Cf. Deuxième partie, chapitre 2, pages 351 et 359.

dorant l'écume des vagues et le sable, auréolant les oyats des dunes, alors qu'au-dessus de l'île la chape du ciel restait lourde et plombée. » (p. 223). L'horizon qui va reprendre le personnage éponyme est lumineux (cf. p. 218). Les propositions participiales qui le caractérisent se déploient en un rythme ternaire qui contraste avec les deux attributs baudelairiens qui qualifient les nuages sur l'île. Cette miniature expressionniste annonce la séparation, du point de vue de celui qui reste. La page suivante lui offre une suite en une phrase-paragraphe : « Le soleil disparut derrière l'horizon, et le bref incendie qui avait enflammé les nuages au-dessus de la mer s'éteignit presque aussitôt. » (p. 224). Le dernier rayon de soleil s'efface peu de temps après les derniers traits de la silhouette de l'adolescent. Le verbe « s'éteindre » rend à la mer sa substance liquide et réinstalle le duel stéréotypé de l'eau et du feu.

Dans *Quelques Jours à Lyon*, le recours au crépuscule marin répond à une dramatisation inverse, qui correspond à une tonalité comique plutôt que tragique. Il apparaît en effet dans une scène cocasse, dans le rêve du retour du père *post mortem*, dans l'île des années 1950 : Simon, homme vieillissant, pédale sur son ancienne bicyclette d'enfant, dans les rues du vieux Saint-Denis. Le rougeolement de la mer accompagne la folle équipée : « Sur sa droite, à côté du cap Bernard, le soleil commençait à descendre vers l'océan, la nuit ne tarderait pas à venir. » (p. 65). Il signale le retour tardif à la maison et préfigure le blâme de la mère. Cette anecdote de l'enfance rappelée par le récit du rêve reste solidaire des autres occurrences du crépuscule marin. Celui-ci est toujours *peu ou prou* synonyme d'une prise de conscience tardive qui génère un sentiment de culpabilité.

Se distinguent de ces occurrences colorées celles, dépourvues de couleurs, de la mer aveuglante, sous un soleil de midi. Yann s'imagine le trajet de la voiture partie en trombe de la propriété de Hell-Bourg, après que son père en a menacé de son fusil les passagers. Une phrase nominale évoque, à l'instar d'un instantané, la surface de l'eau impénétrable : « La phosphorescence de l'océan. » (p. 175, *BDV*). Il est difficile de se déplacer dans l'île sans rencontrer la mer. L'itinéraire imaginaire qu'emprunte Yann après le départ des visiteurs constitue une fuite aussi improbable que cette mer invisible, car éblouissante. La mer aveuglante coïncide avec l'île inaccessible. En témoigne également cette occurrence extraite de *Quelques Jours à Lyon* : « Romain revit l'éblouissement de l'océan

Indien, les palmes moulinant le ciel sous l'alizé. » (p. 251). Au moment où le personnage doit répondre à l'hôtesse de l'agence de voyage quant à la destination de son vol, l'île s'impose à son esprit sous la forme d'une brève image d'Épinal, favorisée par une photographie affichée au mur. L'écran marin aveuglant corrobore le projet qu'il ne peut plus envisager.

Il est nécessaire d'anticiper l'étude des terres réunionnaises qui suit et d'évoquer le littoral, tantôt seuil tantôt frontière entre deux espaces, la terre et la mer. Il est espace entre-deux éléments, la terre et l'eau. Leur rencontre en fait, dans l'œuvre lodsienne, l'aire de l'alliance ou du conflit de l'eau et du feu. Il se trouve qu'il est intimement lié au chronotope crépusculaire. De tous les sites réunionnais associés à la mer, le Cap Bernard (à l'ouest de Saint-Denis) présente un aspect emblématique du littoral et de la rencontre de l'eau et de la terre, qui génère l'apparition du tiers élément, le feu. En effet, ce cap est intimement lié à l'astre solaire. La qualité ambivalente du lieu ressortit à cette capacité singulière de ravir la lumière.

Le site associé au soleil couchant signale l'ouest, implicitement le continent. Son apparition dans le récit n'est jamais fortuite, comme le montre cette précision du narrateur de *Quelques Jours à Lyon* : « Le soleil la [Hélène] retrouve après le cap Bernard. » (p.155). Evoqué neuf fois dans *Le Bleu des vitraux*, il constitue un chronotope investi d'un rôle spécifique dans la diégèse. Les brèves descriptions du crépuscule vespéral, intégrées à la narration, transforment cet indice temporel opérant dans le texte, en un repère temporel qui réalise un point d'articulation dans l'histoire et dans la dramatisation des événements. Ce soleil déclinant est dans la plupart de ces occurrences associé à la fonction paternelle. Page 46, il fascine René Toulec qui se détourne des rumeurs qui l'accablent : « Peut-être, seulement, son regard reste-t-il trop longtemps fixé sur le soleil rougeoyant qui s'enfonce derrière le cap Bernard tandis que dans son dos l'on discute à mi-voix. ». Alors qu'il s'obstine dans sa volonté d'épouser Anne-Sylvie contre les usages dévolus à son rang social, il est captivé par le spectacle crépusculaire qui se fait emblématique de la détermination paternelle. Le tableau, page 74, confirme cette valeur symbolique :

« Le soleil disparu laisse un ciel sanglant derrière le cap Bernard. ». L'horizon crépusculaire devient un objet animé du fait de l'emploi de l'adjectif « sanglant ». Avec ce dernier, la description se fait plus subjective, en regard du participe adjectivé utilisé pour qualifier le soleil ci-dessus (« rougeoyant »). L'investissement symbolique est explicite dans les lignes suivantes : « René Toulec se remplit les poumons de crépuscule. » (p. 75). Le personnage semble puiser en cet instant la force de supporter la chape qui pèse sur le climat familial et d'assumer ses choix. Le récit lodsien emprunte ici à la symbolique universelle de la couleur rouge : « symbole fondamental du principe de vie, avec sa force, sa puissance et son éclat »¹⁷⁷. La contemplation du crépuscule est régénératrice. La métaphore de l'incendie sous-jacente prolonge cet investissement symbolique : « Mais moi je revois mon père, les yeux fixés sur l'incendie qui embrasait le ciel derrière le cap Bernard, comme s'il me le désignait du regard sans oser le nommer. » (p. 127). Cette contemplation annonce le mutisme dans lequel le père de Yann va s'enfermer durant ses derniers jours. L'ouest est la direction qu'a prise le paquebot sur lequel Anne-Sylvie s'est enfuit. La symbolique de la couleur s'associe à celle du feu. Le rouge crépusculaire coïncide alors avec « la fin d'un cycle »¹⁷⁸, le feu prend sa valeur destructrice. Le rouge diffus est associé à la mort. Le crépuscule ainsi contemplé dramatise « la beauté nostalgique d'un déclin et du passé »¹⁷⁹. Déclin de l'omnipotence du domaine, vierge de toute faille, déclin de l'union d'Anne-Sylvie et de René, désenchantement qui marque la fin de l'enfance pour Yann. La beauté de la mère irradie, aux yeux de son jeune fils, tout ce qui se trouve autour d'elle, de sorte que les éléments de l'île réunionnaise se confondent avec le corps maternel (plus spécifiquement avec ses lèvres et ses cheveux) : « [...] comme si je pouvais passer sans rupture [...] du vermillon de ses lèvres [celles de la mère de Yann] entrouvertes à la brûlure du soleil incendiant l'horizon le soir, derrière le cap Bernard » (p. 60). Yann identifie les lèvres de sa mère au crépuscule vespéral au-dessus du cap. L'association repose de nouveau sur la couleur rouge, dont le vermillon est une nuance. Sa vivacité fait ici du crépuscule un symbole d'ardeur et de régénérescence fondatrice. Orales, les lèvres renvoient à la parole

¹⁷⁷ *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont, Editions Jupiter, 1993, page 831.

¹⁷⁸ *Ibidem*, page 311.

¹⁷⁹ *Ibidem*, page 312.

réconfortante de la mère ; génitales, elles réfèrent à la fonction matricielle. Le texte s'offre les deux valeurs du terme. L'incandescence du crépuscule qu'observent Yann et Lise est également génératrice : « Il montre le soleil qui se couche derrière le cap Bernard et qui tombe comme une bille de feu entre les colonnes de la véranda... » (p. 142). Le mouvement déclinant de l'astre s'oppose à la déhiscence des colonnes. Le crépuscule dramatise et confère à la scène une dimension symbolique manifeste. Les deux jeunes adolescents, la jeune Créole et le descendant de « gros blanc », unis dans cette contemplation, représentent l'une des perspectives de l'avenir de l'île. L'appropriation subjective du cap ressortit à une double démarche à la fois symboliste et expressionniste.

Le cap Bernard peut être également associé à l'obscurité. De la même façon que dans les occurrences précédentes, son évocation participe à la dramatisation d'un événement important de la diégèse. Depuis l'araucaria dans lequel il se cache, Yann aperçoit le chef-lieu : « Là-bas, sous l'ombre immense du cap Bernard, éteintes les maisons de Saint-Denis. » (p. 78). En contrebas, la ville endormie semble écrasée par le cap. L'appréhension du paysage obéit à une dichotomie qui oppose la nature à la culture, celle-ci dominée par la première. Dans l'isolement et dans l'indifférence de sa famille, l'enfant caché se fait le témoin privilégié de ce duel métaphysique. Dans la nuit, seul l'électricité, inanimée, signale la présence des Hommes, tandis que le site naturel continue d'être. Ainsi, à l'instar du personnage de Calvino¹⁸⁰, la nature rompt-elle la solitude de l'enfant perché. Avant de découvrir la lettre de son père posée sur la table, à côté de ses couverts, Yann remarque : « Le soleil a disparu derrière le cap Bernard. » (p. 144). Le paysage est saisi comme une toile en mouvement dotée de deux dimensions selon l'axe de la profondeur. L'astre lumineux, comme le bonheur que représentait la présence de sa mère dans l'austérité de la grande maison, s'en sont tous deux allés vers l'ouest. La phrase minimale et lapidaire, ainsi que le procès « disparaître » qui est prêté à l'astre, invitent à lire deux significations qui se superposent l'une à l'autre. Le bonheur est captif de l'ouest. Pour l'insulaire, l'ouest indique la direction du continent. Or, Anne-Sylvie a regagné la métropole. Le cap cache, ravit au regard ce qui est considéré comme solaire. Il représente aussi un repère associé à la turbulence des

¹⁸⁰ Côme, dans *Le Baron perché*, Italo Calvino, Paris, Seuil, 1980.

éléments. Dans la mythologie familiale, le premier Toulec installé dans l'île s'y est échoué : « [...] cet autre ancêtre dont la tempête brisa le navire sur les rochers du cap Bernard » (p. 154, *BDV*). La première entrevue d'Hélène et Romain a lieu, dans *Quelques jours à Lyon*, après un cyclone. La jeune femme « regardait fixement en regardant en direction du cap Bernard [...] » (p. 124). La convocation de l'ouragan coïncide, que ce soit dans la représentation affective qu'élabore Yann des événements de sa vie ou dans la dramatisation narrative, avec un bouleversement de la vie personnelle des personnages. Le caractère premier (arrivée du pionnier ou entretien initial de l'*enamorento*) de l'événement lié au cap achève de rendre celui-ci emblématique.

L'Écran de la mer ou la fin du vide. La mer lodsienne est plastique avant d'être liquide. Le regard se pose sur sa surface sans parvenir à la scruter, à en saisir un seul détail. Sa consistance réside dans cet écran qui la manifeste. A la différence du continent, il arrête le regard, lui fait obstacle, de même qu'il constitue le *fond du vide*.

Le temps que les personnages lodsien consacrent à contempler cette *fin du vide* est remarquable, particulièrement dans *Le Bleu des vitreaux* et dans *Sven*. Dans ce dernier roman, le phare joue un rôle important dans cette contemplation. A l'intérieur, l'île est aux yeux de son gardien comme un navire : « — L'île ! Elle se prépare à appareiller vers le nord. Elle est déjà orientée dans cette direction, et devant elle la mer est libre jusqu'au pôle. » (p. 32). La métaphore filée (« appareiller vers, orientée, libre ») en témoigne. L'élément marin est identifié à une route, comme l'indique le narrateur, en revisitant l'expression toute faite *la voie est libre*. Dans la vision délirante du vieil homme, l'attraction du pôle annonce celle que Romain éprouve dans *Quelques jours à Lyon*. La cabine du phare favorise cette analogie. L'isolement insulaire explique aisément les fantasmagories dont cette cellule ouverte fait l'objet. Le paysage marin lodsien se distingue grâce à un certain nombre de marines nocturnes qui se prêtent remarquablement à cet investissement subjectif. Page 154, Emmanuel projette d'observer, durant les nuits à venir, la noirceur des flots depuis cet observatoire stratégique. Remarquons que, de jour comme de nuit, la lumière ne sait que glisser sur les eaux : « Déjà j'imaginai ma veille silencieuse

derrière les vitres, tandis que la croix des faisceaux balayerait les dunes, puis traverserait la mer. ». La lumière ne pénètre pas l'obscurité de l'eau, elle ne malmène que l'obscurité « au-dessus de la mer » (p. 221). De l'œil dans la nuit que représentent la cabine et son occupant, à l'œil de la nuit et au veilleur du monde, il n'y a qu'un pas. Le fait de se poster dans le seul point lumineux place le sujet regardant au cœur de l'obscurité. La mer, les rayons qui émanent des lentilles du phare et le personnage constituent les seuls éléments mobiles de ce paysage nocturne. Le verbe « traverser » implique en filigrane l'autre côté, le continent qui n'arrête pas le regard, pas plus qu'il n'arrête les flots. De plus, l'œil demeure face à une surface : la mer lodsienne n'est pas profonde. Elle n'en est pas moins dépourvue de danger. Un bref rappel climatique peut apporter un élément d'explication quant à la fascination qu'exerce la surface des eaux, pour l'insulaire de la zone tropicale : associée à la charge d'humidité des nuages, cette plaine liquide est à l'origine des ouragans et des cyclones. Ainsi l'écran marin semble-t-il constituer, dans l'œuvre de Jean Lods, une manifestation de l'incidence de l'environnement naturel sur l'appréhension inconsciente et imaginaire que le sujet a de l'espace dans lequel il évolue. En plein jour, le tableau que réalise le phare évoque la toile *Lighthouse Hill*¹⁸¹ d'Edward Hopper, en raison des frontières rectilignes qu'imposent à l'espace la verticalité de l'édifice, l'horizontalité de son ombre barrée par la mer :

« Quand je remontai, le disque du soleil s'était complètement détaché du continent, l'ombre du phare s'allongeait sur le sable jusqu'à la mer, et la lumière qui baignait la cabine à travers les vitres faisait mal aux yeux. » (p.186, *SV*).

Le contraste entre l'île et le continent est ici le fait de la trajectoire de l'astre solaire : sa séparation de la terre s'oppose à la jonction de l'ombre du bâtiment avec le rivage. La réverbération de la lumière sur la cellule de verre redouble l'éblouissement du soleil. Soleil dans la nuit, le phare apparaît tout à fait, dans cette contemplation diurne, comme un avatar de l'astre. De plus, à l'instar des terres, continentales et insulaires, du soleil et de la mer, il appartient au paysage naturel.

La fin du vide est aussi perçue comme ce lieu où se perdent les mots non articulés. Précieuses sont pour l'écrivain les tentatives de repousser l'indicible. Leurs manifestations, euphoriques ou

¹⁸¹ Dans sa monographie, Rolf Günter Renner compare avec une grande finesse cette toile à *La nostalgia dell' infinito*, de Giorgio de Chirico. Cf. *Edward Hopper 1882-1967, Métamorphoses du réel*, Cologne, Benedikt Taschen Verlag, 1993.

dysphoriques, sont captées par les flots. Sur le paquebot, l'accompagnement au piano ainsi que les interjections heureuses qu'elle suscite s'évanouissent : « [...] les « ah ! » admiratifs qui prolongent chaque note abandonnée à son sort dans la nuit de l'océan Indien. » (p. 27, *BDV*). La soirée festive, ses atours de séduction et ses déploiements d'originalités individuelles, contrastent avec le géant marin. Les *realia* des Hommes n'en paraissent que plus futiles ; les êtres, davantage perdus au milieu de l'élément omnipotent. Le narrateur ne partage pas, ni ne se laisse gagner par l'euphorie des personnages. Tout à fait dysphorique, ce plan en arrêt d'Emmanuel : « Debout sur la crête des dunes, immobile, son manteau secoué par le vent, il contemple fixement l'océan comme s'il en attendait une réponse. » (p. 171, *SV*). L'élément et l'Homme semblent se toiser. Le vêtement, objet inanimé et agité par la brise, constitue le seul indice qui dément l'image fixe. Le contraste mouvement / immobilité dramatise le vis-à-vis.

Le narrateur lodsien vit de façon récurrente ce stationnement frontal face au *limen* que représente la mer, comme s'il obéissait à une force d'attraction. En témoigne l'une des dernières phrase de *Sven* : « Traînant un fauteuil jusqu'à la baie, je m'installai face à la mer. » (p. 224). En disposant le meuble, Emmanuel adopte l'attitude du spectateur passif. La vitre se fait écran filmique sur lequel se déploie la marine cinétique. La transparence du verre tend à faire disparaître, pour l'œil, la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur, tandis que sa matière protège l'observateur du contact avec la réalité du dehors. L'œil est *debors*, alors que le corps est à demeure *dedans*, privé de tout contact avec l'objet observé. Le narrateur-personnage se fait ici voyeur, mais voyeur de l'obscurité, c'est-à-dire de ce qui ne se laisse pas saisir par la perception visuelle. C'est également ainsi qu'apparaît la mer, insondable et invisible, au narrateur du *Bleu des vitraux*, lorsqu'il se remémore sa fuite dans le cirque, à la fin du roman : « Plus bas commencent les champs de cannes, et au-delà, je la vois, elle est là. La mer. Comme un bandeau miroitant de soleil entre les arbres ou au-dessus des sabres rêches des cannes. » (p.187, *BDV*). A l'instar d'une île, le tableau la saisit encadrée par des lignes végétales. On remarque dans cette occurrence l'ébauche d'un motif exploré explicitement dans d'autres évocations de la mer, celui du prolongement qu'elle offre parfois à l'île. Le corps et *l'œil debors* du personnage remémoré doivent être

distingués du corps narratorial dans le temps présent de l'énonciation et de *l'œil* de la mémoire. La mer éblouissante convoquée est aussi invisible que la mer du Nord dans la nuit.

Parfois, elle devient invisible d'être trop visible. La réverbération de la mer est aussi le fait de la richesse en phosphore de la mer Rouge. A l'image d'un éclairage au néon, elle livre crûment les êtres au regard : « Les reflets de la mer Rouge, s'évasant à partir du hublot, se reflètent sur la peinture laquée des cloisons et posent un halo indiscret sur son visage et ses bras nus. » (p. 24). La mise à nu ressortit également au polyptote (*reflet, se reflètent*) : la surface de l'eau ne renvoie qu'à elle-même et s'étend sur tout, sur l'animé comme l'inanimé. Au moyen de l'adjectif « indiscret », le narrateur attribue l'impudeur à la source de lumière. Cependant, celle-ci influe sur le choix des objets regardés : l'œil s'empare des parties du corps qui sont découvertes. Les caractéristiques de l'espace environnant montre une incidence explicite sur la qualité du regard.

Tout à fait invisible, l'écran plastique se fait sonore. C'est également dans *Sven* que ce *bout du vide* devient alors un substitut de la communication verbale. Remarquons que la présence de l'île du Nord coïncide avec le fait que ce roman est sans doute celui qui va le plus loin dans l'investissement de l'espace marin. La dernière fois qu'Emmanuel s'empare du combiné pour joindre son père dans le cirque réunionnais, seul le silence le plus absolu lui répond :

« Il avait, ce jour-là, porté le combiné à son oreille : il ne se passait plus rien à l'intérieur, pas même cet infime bruit de mer lointaine qu'il entendait d'habitude, pas même la tonalité d'ambulance qui se déclenchait si on attendait. » (p. 88).

Jusque là, le bourdonnement du flux et du reflux signalait la présence de ce qui se dérobaît à la vue et tenait lieu de réception de l'appel. Le son qui remplaçait le visible et le kinésique tenait lieu de verbe. A présent l'appareil est comme éteint. L'anaphore réalisée par la reprise négative « pas même » mime le désarroi du personnage. On reconnaît la sensibilité de l'auteur, ingénieur en télécommunication, dans l'évocation de la tonalité de ligne occupée qui intervient lorsque l'un des deux interlocuteurs raccroche.

Pourquoi le narrateur se plaît-il tant à donner à voir l'élément marin dans ce qu'il a d'invisible ? Faut-il y reconnaître une fascination pour ce qui se dérobe, résiste à toute tentative d'appropriation ? La mer ne se possède pas : elle ne relève pas de l'ordre de *l'avoir*. Elle confine *l'être* dans ses

retranchements. L'objet du regard n'est pas tant la mer que le regard lui-même qui est posé sur ce *limen*.

B.2. La Bouche avalée

Les Entrailles de la mer. Le retranchement d'*être* que suppose l'appréhension de la mer est également le fait du motif des « entrailles » qui traverse un certain nombre de ses évocations. L'élément marin est en effet volontiers identifié tantôt à une bouche tantôt à un ventre géant. Dans la représentation que se fait le narrateur du *Bleu des vitraux* de l'île de son enfance, la mémoire revisite un instant le mythe de Jonas auquel elle emprunte le motif des entrailles de la mer. Le gigantisme de cette vision que nous avons évoqué plus haut est éloquent. La mer met l'île au monde : « Alors, seul, divinement seul, je pouvais enfin regarder l'île naître de la mer dans son collier d'écume. » (p. 22). La mémoire de l'île saisie dans sa globalité semble puiser dans le souvenir de nombreuses vues aériennes de l'île. Cette image poétique de la naissance achève la personnification de l'île en la féminisant : le rempart de coraux et de roches provoque un cercle d'écume (le « collier »), dont l'île devient le centre. Cette déhiscence de l'île, à la fois imaginaire et mémorielle, préfigure la vision qu'a Emmanuel du personnage éponyme de *Sven* qui « semblait sorti de la mer sur son cheval » (p. 218). L'image puise dans le fonds archaïque des peuples marins qui attribuent à l'élément aquatique une fonction matricielle, souvent doublée d'une force destructrice. L'imaginaire lodsien n'exclut pas cette ambivalence. En effet, le ventre marin peut également engloutir, comme le montre l'évocation de « la lente immersion de Bourbon dans l'océan. » (p. 160, *BDV*). Le ventre-bouche s'associe dans *Sven* « [...] la longue langue brumeuse du continent étalée sur le bleu de Prusse de la mer. » (p. 64). La paronomase que réalise l'adjectif qualificatif avec le nom auquel il se rapporte (« longue langue ») et à laquelle fait écho l'allitération de consonnes liquides, parachève la suggestion d'un continent reptilien.

A la différence du continent qui semble faire partie de l'ensemble marin, l'île est continuellement mangée par le ventre bleu. Le travail de l'érosion des parois du littoral se caractérise par sa violence : « les vagues de l'océan Indien broient indéfiniment les galets du Barachois... » (p. 186,

BDV), « Il se promenait le soir le long du Barachois, avec, d'un côté, le fracas des rouleaux déferlant sur les galets du rivage, de l'autre le défilement sans fin des voitures sur la route du littoral. » (p. 117, *QJL*), « le déferlement des vagues en bas du parapet » (p. 155, *QJL*). Le terme « déferlant » doit être saisi dans son acception maritime, et non comme un adjectif galvaudé : les vagues sont perçues comme une agression par l'insulaire lodsien. L'île n'en paraît que plus fragile. *Sven* donne à lire deux descriptions d'une Réunion menacée de disparition. La nature reprend ses droits sur les vellétés de civilisations : le cirque, île dans l'île, est gagné par la végétation, tandis que la mer entame la base de ses remparts :

« [...] ce cirque désert où la forêt envahissait peu à peu les plantations abandonnées, cette île qui semblait rétrécie au point que maintenant l'océan venait battre au pied des montagnes qui en ceinturaient l'intérieur... » (p. 62).

Synopsis apocalyptique qui envisage, de l'intérieur vers l'extérieur, du centre à la périphérie, l'annulation de toute la dimension protectrice de l'espace insulaire. La polysémie du terme « battre » superpose le champ de la guerre et celui de l'art culinaire. L'inaffabilité de l'élément est totale. Page 109, la toute-puissance de la mer est illustrée par une comparaison qui emprunte au corps de pierre du golem mythique : « Tout en bas de la paroi qui tombe comme un drap de pierre, un long cordon d'écume ronger les rochers. » (p. 109). Le verbe « ronger » animalise le ventre-bouche marin.

Son inaffabilité et sa violence sont aussi le fait des sons qu'il produit. La plupart des évocations recourent à la synesthésie et mêlent l'ouïe au tactile. Le choix des termes révèle une intensité croissante au fil de l'œuvre : « l'éternel grondement râpeux de l'océan Indien sur les galets du littoral. » p. 147 du *Bleu des vitraux* devient, dans une phrase descriptive de *Sven*, « l'océan dont on entend le grondement des vagues explosant contre les rochers au bas de l'à-pic. » (p. 50). Dans cette occurrence-ci, l'île est envisagée par le personnage de l'enfant, et non par le narrateur-personnage Emmanuel (*cf.* p. 62). Les éléments du paysage retenus, le cirque et l'océan, sont évoqués dans un ordre inverse, selon que l'île est appréhendée au travers du souvenir du narrateur (la vision globale de l'espace va de l'intérieur vers l'extérieur de l'île) ou au travers du personnage qui parcourt un sentier du cirque (de l'extérieur inquiétant vers l'intérieur refuge). Le heurt des galets connaît la même intensité crescendo. Permanent,

sur le littoral tropical, il tend à se substituer au silence : dans *La Morte saison*, « Là [sur le rivage] il n'y avait d'autre bruit que celui de la mer qui roulait les galets. » (I, 6, p. 44). En revanche, l'absence de toute distraction sonore le rend redoutable dans *Le Bleu des vitraux* : « Le silence s'installe à nouveau, qui rend insupportable le raclement des vagues sur les galets de la côte depuis le cap Bernard jusqu'à Sainte-Suzanne, [...] » (p. 115). La synesthésie produite par le lexème « raclement » est, à l'instar des verbes et des groupes nominaux soulignés ci-dessus, de connotation péjorative. Elle est le fait d'une appréhension subjective de l'élément marin. Le déplacement d'affects qu'opère l'insulaire tend à faire de celui-ci une autorité qui menace l'île, l'inquiète et la blâme.

Avaler l'avaleuse. L'économie coloniale constitue l'un des rares obstacles que l'homme tente de lui opposer. Sa puissance se manifeste pour l'essentiel, par la métamorphose qu'elle parvient à opérer sur les sites jusque-là régis par les seules lois de la nature. Elle impose une répartition utilitaire de l'espace insulaire, fondée sur le critère du rendement. *La Morte saison* est le seul récit lodsien qui décrit ce phénomène lié au régime colonial. Page 99, l'implantation des Vilette sur le littoral est évoquée dans le paragraphe qui suit le résumé relatant le rituel de la paie des ouvriers de Quartier Français. Ces derniers vivent sur ces « terres des hauts, moins productives que celles du littoral, plus difficiles d'accès pour les camions » qui « avaient été peu à peu abandonnées et tombaient en friche. » (I, 15). L'infléchissement de l'occupation de l'espace aux priorités économiques est explicite. Cette répartition spatiale inverse la verticalité de la pyramide sociale : « La famille des Vilette avait suivi cette évolution et avait conquis le littoral. » (*ibidem*). Les classes ouvrières habitent les hauts, tandis que les propriétaires de domaines occupent le littoral. Le souci de l'accessibilité préside à cette répartition spatiale. Ainsi les centres névralgiques de l'économie sont-ils à l'extérieur de la périphérie des cirques, en bord de mer. Peu à peu, l'économie dénature le rivage et écarte des préoccupations humaines le travail de l'avaleuse marine : « La canne et l'usine à sucre [substitut lexical de Quartier Français] sur le littoral étaient apparues avec monsieur Vilette [représentation romanesque de René Payet]. » (p. 200).

Dans *La Morte Saison*, les descriptions du littoral des années 1950 le présente invariablement comme le fait des activités économiques dont il est le théâtre :

« Sur le littoral, les feux d'artifice des flamboyants devaient commencer à s'allumer dans les cours et le long des boulevards, et les petits marchands des hauts à aligner au bord des trottoirs leurs paniers de mangues ou de letchis. » (II, 4, p. 141).

L'électricité installée depuis peu dans ses communes constitue un signe de richesse et de confort. L'éclairage se reflète dans les feuilles des arbres tropicaux : le premier sujet de la phrase, métaphorique, réalise une alliance confiante de la nature et de la culture. Le groupe nominal « feux d'artifice » fait allusion aux fleurs rouges des flamboyants. Les « cours » (intérieur) et les « boulevards » (extérieur) signalent des infrastructures urbaines de type européen. Les habitants des hauts y ont leur place et leur heure, comme réservées, pour vendre les surplus de la récolte des jardinets volés à la montagne. Les déplacements humains sont également soumis aux exigences d'ordre économique, toutes classes sociales confondues.

Écrit sept ans après *La Morte Saison*, *Le Bleu des vitraux* associe le littoral à l'économie dite « souterraine ». Ainsi, dans la vision généralisante de la Veuve Toulec, l'ensemble du rivage réunionnais revêt-il les clichés qui affectent la ville portuaire, comme le montre cette parenthèse, page 42 : « (les femmes du littoral, qui vivent dans un climat torride et paludéen, ont un lait moins sain que celles qui respirent l'air pur des montagnes) ». L'économie est mise en cause au travers des mœurs qu'elle véhicule. L'opinion de la mère diffère de celle du fils, qui reproche au littoral « sa chaleur excessive, ses fièvres, la vie provinciale de Saint-Denis. » (p.88). L'adjectif « provinciale », en raison de la répartition spatiale (province / capitale) qu'il suppose, indique que la critique de René repose implicitement sur des critères métropolitains. Dans ce roman, le chef-lieu est perçu comme un ensemble : « Là-bas, sous l'ombre immense du cap Bernard, éteintes, les maisons de Saint-Denis. » (p. 78). De nouveau, l'éclairage urbain retient l'attention de l'observateur. Quant aux infrastructures du littoral, elles ne concernent que le réseau routier : « De temps en temps passe encore l'étoile filante d'une voiture sur la route du bord de mer. » (*ibidem*) et « Il change une nouvelle fois de direction un peu plus loin avant de retrouver le bord de mer, [...] » (p. 122), pour ne retenir que ces exemples. L'intérêt récurrent du

narrateur pour la route qui suit le littoral est à la mesure du problème obsédant de l'accès des terres. La mer réapparaît au hasard des tournants de la route, à chaque fois dans des descriptions behavioristes dans lesquelles le narrateur dénonce, en adoptant le type interrogatif, son ignorance quant aux réflexions de son père. L'interrogation achève d'établir une relation entre la mer et le domaine des certitudes et des incertitudes. Le jeune zoreil s'inquiète des raisons qu'il va pouvoir invoquer auprès de sa mère pour expliquer son retard (un incident, qui, du fait de sa récurrence dans l'œuvre doit être rattaché à un réseau de thèmes qui fait motif), tandis que le narrateur captivé par le spectacle sensuel du bain vespéral d'Anne-Sylvie se demande : « Avait-il ces images en tête, René Toulec, en rentrant à Bois-Rouge par la route qui suivait le littoral ? » (p. 38). Artifice romanesque pour relancer la narration ? Pas seulement : l'interrogation accepte l'ignorance et autorise le fantasme. A l'instar du chantier de la lagune, toutes les tentatives de contraindre le grand œuvre de la mer sont vaines. Cette impuissance de l'Homme face à l'élément habite l'insulaire. C'est pourquoi, semble-t-il, pour donner libre cours à la colère vaine que lui inspire le carcan des obligations dévolues à son milieu social, René Toulec anticipe et rejoue sur le bord de mer le scénario de la mise en échec :

« A quoi pense-t-il un peu plus tard quand il se retrouve sur la plage, et que sa main, saisissant un galet, le lance avec emportement dans une trajectoire qui s'achève misérablement à quelques mètres du rivage ? » (p. 46).

Le galet n'est plus roulé, mais livré à l'avaleuse. Aucun défi n'est lancé à l'élément. Celui-ci se fait le théâtre du renoncement.

En fait, l'avaleuse ne connaît qu'un adversaire, naturel : seule l'averse tropicale réussit à l'avaler. Son composant essentiel, l'eau, se déversant avec la violence dévolue au climat subéquatorial, est représenté comme capable de la mettre à mal : « La pluie s'était mise à tomber, ruisselant sur le visage de l'homme, noyant la crique, noyant l'île et la mer, noyant les nuages. » (p. 208, *SV*). Le rythme ternaire scandé par la répétition du participe présent « noyant » parachève la description de la toute-puissance que lui attribue le regard insulaire. En filigrane, l'eau retourne à l'eau, comme la poussière à la poussière : le texte revisite la parabole biblique. De longue date, l'île de La Réunion est divisée en deux zones distinctes par leur climat : la « côte au vent », qui suit le littoral nord-est, et la « côte sous le

vent », le long du littoral sud-ouest. La première correspond à l'aire la plus humide. *Mademoiselle* décrit explicitement la concurrence de la pluie avec la mer quant à l'envahissement des terres : « [...] les nuages, qui montent depuis la « côte au vent », nappent de brouillard le plateau et remplissent les cuvettes des vallées. » (p. 34). Cette eau rivalise avec la mer non seulement en raison de son incursion dans les terres, mais également parce qu'elle rend certaines zones de l'île plus clémentes à l'habitat humain. Ainsi ces deux zones témoignent-elles de la hiérarchie de l'espace, comme en témoigne l'implantation des Toulec « sur les terres humides de la Côte sous le vent [*sic*] » (p. 43).

L'Élément mimétique. La mer gagne aussi les terres. Le continent occidental, que devine, grâce à ses jumelles, le vieux gardien du phare des Wadden, lui apparaît comme englouti par l'eau : « Il observa un long moment la mince ligne sableuse qui émergeait à peine de la mer, [...] » (p. 64-65). L'étendue de la mer est telle que le continent prend l'aspect d'une île naissante. Si l'élément marin est observé par un regard en surplomb, cette hiérarchie verticale de l'espace met en valeur la contamination des plaines : « De là-haut on domine la plaine jusqu'à la mer, et les vagues des cannes moutonnent sur la pente avant d'aller mourir au bord des galets de la plage que raclent les rouleaux poussés par l'océan. » (*BDV*, p. 22-23 ; nous soulignons). La métaphore filée est éloquente (*cf.* les mots soulignés). La flore et l'eau tendent à se confondre. En revanche, dans *Quelques jours à Lyon*, les ordres naturels convergent vers la mer qu'ils miment chacun à leur façon : « En contrebas du parapet qui borde la route, les vagues de palmes moutonnent jusqu'à la mer, et, au-delà, la nappe éblouissante de l'océan se perd dans le ciel » (p. 27 ; nous soulignons). L'écume passée sous ellipse est à l'origine de l'association, stéréotypée, des vagues à la laine des moutons, qui est ici appliquée à la végétation. La réverbération de la surface liquide est identifiée à une « nappe ». Le narrateur applique à la mer l'analogie passée dans l'usage de la condensation formée par le brouillard avec l'étoffe protectrice. Le ciel contamine l'océan. Ce phénomène progresse, dans *Sven*, au point que le ciel se fait le miroir de la mer : « Les nuages étaient au-dessus de la mer maintenant, la plombant d'un filet sombre aux mailles d'écume. » (p. 84). L'écran de la mer miroir se reflète dans le miroir du ciel. La métaphore repose de

nouveau sur une analogie formelle avec une étoffe (« filet, mailles »). A la suite de la rêverie sur Hélène qui relate son départ de la maison avec le petit Michaël, le récit fait place à la description d'une photographie de Simon à La Réunion. L'arrière-plan est construit selon des lignes précises, à l'instar d'un tableau pictural : « [...] puis très loin en contrebas, le cordon de rivage sur lequel s'étendait la ville de Saint-Denis, toute blanche et semée d'îlots verts entre la montagne et l'immensité bleue de l'océan » (p. 39). Le terme « cordon » n'est pas seulement le fait de la distance, il exprime aussi la fragilité des implantations humaines. Le chef-lieu sépare le cirque de l'océan. Il constitue une frêle frontière entre l'intérieur des terres et l'eau. La vulnérabilité du site urbain est mise en relief par l'alternance des couleurs, le blanc et le vert, qui font de la ville une sorte de damier irrégulier.

Sven attribue cette contamination à la contiguïté ténue entre les ordres naturels. En pleine nuit, le phare joue un rôle déterminant dans cette proximité : « [...] un phare dont les faisceaux balaient les sables d'une île avant de se perdre dans la mer... » (p. 162). L'éclairage est aussi hasardeux sur les terres et sur la surface des eaux : les verbes *balayer* et *se perdre dans* en témoignent. Sans la lumière artificielle, ni la terre ni la mer, absolument confondues, ne font signe l'une de l'autre. L'aube est précisément le temps de la différenciation : « Je guettais, immobile, pendant tous ces instants où les dunes sortaient de la nuit, où le ciel se séparait de la mer, où l'écume recommençait à galonner l'île. » (p. 185). L'ornithologue choisit le crépuscule pour scruter les paysages. Le verbe de la proposition principale, *guetter*, est utilisé dans son emploi absolu, intransitif. Ce « matin du monde » coïncide avec la vigilance exacerbée du personnage. Les trois propositions subordonnées temporelles réalisent un rythme ternaire à cadence majeure qui scande l'euphorie du moment. Elles correspondent aux trois étapes de la révélation d'une image en trois dimensions qui superposent successivement les reliefs, l'altitude et les couleurs. Cette phrase, *incipit* de la séquence 20 du roman, apporte des éléments d'explication quant au « mal de l'île » : l'indifférenciation des éléments qui composent l'espace menace les repères fondamentaux de l'être qui se voit confronté à plusieurs formes d'invisibilité, synonymes d'autant de cécités : invisibilités dues aux cycles journaliers doublées d'invisibilités affectives.

Les Météores marins.

Les montagnes de l'île retiennent les nuages. Ceux-ci dominent également la mer qui entoure le morceau de terre. Il est difficile pour le regard insulaire de capter la mer sans ces nuées qui la surplombent. Anne-Sylvie, la jeune métropolitaine du *Bleu des vitraux*, n'échappe pas à cette loi :

« [...] je soupçonnais ses yeux, que mon insistance avait enfin détachés du livre où ils étaient fixés, de passer à travers moi pour contempler dans mon dos les nuages qui alourdissaient le ciel au-dessus de l'océan Indien ; [...] » (p. 54-55).

L'expression « à travers moi » tend à réifier l'enfant : son corps, à l'instar d'une vitre, n'oppose pas d'obstacle à la vue. A la différence de la mer, le ciel fait partie de l'ordre du visible. Le regard peut choisir et s'approprier des détails qui le caractérisent. Depuis l'avion, les nuages apparaissent comme des révélateurs de l'île : « On était encore au-dessus de la mer, mais là-bas, au-delà du bord argenté de l'aile, on voyait l'île apparaître avec ses pics sombres crevant une couronne de nuages laiteux. » (p. 47). Le contraste est parachevé par l'antithèse des adjectifs « sombres » et « laiteux », simultanée à celle de la verticalité des sommets et de l'horizontalité des nuages. Ce tableau trouve un écho dans les circonvolutions des oiseaux sous l'œil avide de l'ornithologue : « Dans le ciel au-dessus de la mer des Wadden, des goélands tournaient sans fin, tranchant l'air du couteau de leurs ailes. » (p. 17). La forêt lodsienne est sans oiseaux. Ceux-ci préfèrent à ses moiteurs humides les hauts horizons sur la surface liquide. La métaphore qui identifie l'aile à une arme blanche participe de la netteté de la vision. Contrairement à la mer, l'air peut se fendre. S'il constitue un double de la mer qui, à la différence de celle-ci, il ne suscite en revanche aucune inquiétude. Cette représentation du ciel nordique, dans *Sven*, est tout à fait éloquente : « Il lâche la sterne dans sa pensée et la suit jusqu'à ce qu'elle ait disparu à grands coups d'ailes rapides derrière le large drap bleu de la mer tendu au fil de l'horizon. » (p. 110). Le caractère imaginaire de la délivrance de l'oiseau est dénoncé explicitement par l'expression « dans sa pensée ». Pour le rêveur, l'envol s'achève quand le regard rencontre l'obstacle de la mer. Magiquement, celle-ci arrête en même temps l'objet vu et l'instance voyante.

Le vent est sans aucun doute ce qui saisit immédiatement le voyageur lors de son séjour en terre réunionnaise. La bande son du documentaire « Taq'pas la porte »¹⁸², réalisé pour l'essentiel dans les terres, par Monique Agénor rend compte de cette permanence harmonique. Dans les romans de Jean Lods, son évocation rare le rend emblématique : il participe de l'événement dans lequel la narration le convoque. Ainsi, un instant avant la scène de la glace : « Le vent qui souffle de l'océan gonfle la veste de René au moment où il ouvre la portière et sort. » (p. 124). Le récit prend le temps de préciser, dans la subordonnée relative, sa provenance, bien qu'elle soit du point de vue géographique et climatique évidente : elle a une fonction romanesque. Elle annonce le départ de la mère, le paquebot, l'angoisse d'abandon et le narcissisme viril blessé. Ces évocations sont d'autant plus précieuses que le vent, à l'image d'un sculpteur, restitue à la mer une forme et une consistance : pour un temps seulement, la narration rompt avec le motif de la surface et de l'écran. Ainsi dans *Sven* et dans *Quelques Jours à Lyon* peut-on lire : « Le vent était tombé, mais la mer était grosse. » (p. 19, *SV*) et « Le vent était encore fort après le passage du cyclone qui avait effleuré l'île, la mer lourde et bosselée. » (p. 124, *QJL*). La forme comme la consistance (« grosse, lourde, bosselée ») s'avèrent indissociables ici de la pesanteur.

Autre marine : la tempête. Seul l'archipel néerlandais en est le théâtre. Le roman *Sven* s'ouvre sur la détresse d'un navire en prise avec le déchaînement, au large : « Le cargo demeurait insaisissable dans la tempête de la mer du Nord. » (p. 9). On reconnaît le complexe de Jonas : l'avalage de la mer et du ciel fusionnés se manifeste aux deux vigies du phare. De plus, il est probable que la dramatisation de son évocation soit le fait d'une réminiscence inconsciente de certaines toiles hollandaises, comme le donne à penser le tableau suivant. L'autoscopie (le peintre évolue lui-même dans la toile qu'il réalise) fait du narrateur-personnage un avatar de l'île : il subit le même assaut que sa rive. L'élément force son ouïe, tandis que la surface liquide devient subitement tactile : « [...] très loin, mais se rapprochant à mesure, on entendait le bélier brutal de la mer heurtant de front le rivage. La tempête me frappa de plein fouet quand je débouchai sur la plage. » (p. 124). La métaphore vive de l'arme de guerre (« le

¹⁸² Monique Agénor, *Taq'pas la porte*, Paris, Audio Artistes, 1992, film RFO.

bélier ») cède la place à l'image lexicalisée « de plein fouet ». Le verbe « frapper » invite à lire le terme « fouet » au sens propre.

L'impressionnisme pictural n'est pas en reste, comme le montrent ces deux autres marines de ce roman. Les vagues sont observées à divers moments de la journée, mais elles sont également peintes de façon différente selon que le ciel est *bas* ou clair. La mer se fait alors le miroir céleste. Sous un ciel gorgé d'eau, elle impose un écran monochrome : « Devant lui, la mer des Wadden était grise, vite cachée sous la nappe de brume en formation. » (p. 30). La couleur blanche est prêtée aux nuages, tandis que par temps clair, elle est le fait de l'écume : « Tout autour la mer était dégagée, et elle ressemblait à un long cocon soyeux s'arrondissant au-dessus des flots. » (p. 63). L'écume introduit le motif arachnéen (« cocon soyeux ») cher à Jean Lods dans l'isotopie de la mer. L'adjectif « dégagée » appliqué ici à la mer réalise une hypallage qui corrobore le miroir liquide.

Autre météore marin, le passager tout juste débarqué qui foule le quai du port. Le littoral réunionnais est jalonné d'un grand nombre de pointes. Seule la pointe dite « des galets » apparaît dans l'œuvre lodsienne. Elle se trouve, au nord de l'île, à l'ouest du Cap Bernard, en front de mer, à dix-sept kilomètres environ de Saint-Denis. Longtemps, le port de la Pointe des Galets fut la rade où accostaient et appareillaient les navires. Chacune des évocations fait référence au rôle de débarcadère du site. Dans les années 1940, l'île n'était accessible que par la voie maritime. *Le Bleu des vitraux* relate en détail la traversée d'Anne-Sylvie et « l'arrivée du bateau à la pointe des galets » (p. 32). Le roman lyonnais commémore au travers d'une photographie de l'enfance de Simon Rivière l'événement que constituait l'entrée dans le port : « On voyait quand même Simon entre ses parents, sur le bateau, lors de leur arrivée au port de la pointe des galets, Simon avait cinq ans, on ne savait pas qui avait pris la photo. » (p. 73). Le port est un espace ambivalent, de séparation, de rencontre et de retrouvailles. Il suggère des motifs communs aux lieux de passage, comme celui de la passante mystérieuse : « Elle [Anne-Sylvie] est silencieuse, l'inconnue de la pointe des Galets. » (p. 33). Il offre une représentation spatiale de l'*inquiétante étrangeté* : ce qui est familier s'y mêle à ce qui provient d'*ailleurs*. Dans *Le Bleu des vitraux*, l'évocation de la Pointe des Galets fait appel à la réalité historique, ce qui confère au récit

lodsien une valeur de témoignage et participe à l'illusion autofictionnelle. En effet, le trafic dans les années 1940 demeurait restreint, ce dont rend compte le narrateur, page 72, d'une manière aussi efficace que laconique, dans ces deux propositions juxtaposées : « [...] les mers étaient de nouveau libres alors, un bateau quittait tous les quinze jours la pointe des Galets ». D'une part, la traversée de la métropole (Marseille) à l'océan Indien prenait environ deux mois. D'autre part, à partir du mois de janvier 1941, les attaques aéronavales qui opposaient l'armée italienne et les forces alliées en Mer Rouge, ainsi que les mines et les bombes laissées, provoquèrent jusqu'en juin 1942 de nombreuses interruptions du trafic et plusieurs fermetures du canal de Suez. On perçoit combien le contrôle permanent des couloirs marins, imposé par la guerre, a probablement exacerbé la question de l'accessibilité de l'île, à l'intérieur de l'île, au point de devenir obsédante pour l'insulaire. L'adjectif « libres » renvoie pudiquement à cette réalité historique. Le même mot est employé au sens courant du terme, mais pour qualifier la mer nordique « libre jusqu'au pôle », dans *Sven*. La cohésion de l'œuvre lodsienne s'éprouve dans ce type d'échos d'un récit à l'autre : l'imaginaire de l'auteur se plaît à inviter les tropiques de l'enfance sous le pôle nord.

C. L'île de La Réunion

Dans les romans de Jean Lods, l'île de La Réunion, en tant que lieu, est rarement perçue globalement, en regard de la scène diégétique qu'offre l'espace insulaire. Cet investissement de l'île tropicale n'apparaît dans l'œuvre qu'avec *Le Bleu des vitraux*. Le narrateur de *La Morte saison* se trouve dans l'île dès le début du récit. Ses souvenirs se rapportent à un certain quotidien insulaire, dont la localisation est délimitée au cirque de Salazie et à Saint-Denis. Plus l'écriture explore l'espace insulaire comme espace verbal, plus celle-ci est envisagée dans son ensemble, dans sa population, sa culture, son économie, son aspect physique, son histoire, ...

C. 1. Contexte dans lequel s'élabore le dire de l'île : la rivalité de l'île indiaocéanique et de la France continentale

La rivalité entre l'île et la métropole naît et se maintient en raison des divers pouvoirs que détient exclusivement cette dernière. C'est notamment celui d'être à même de maîtriser les distances et ainsi de contrôler l'isolement ou le ralliement de l'île au reste du monde. Lorsque Romain rêve le retour *post mortem* de son père dans l'île natale, le scénario onirique doit en grande part de son efficacité comique à ses multiples emprunts à la réalité. Le premier emprunt réside dans la compagnie à laquelle appartient l'avion sur lequel embarque Simon Rivière (p. 46). Air France partage depuis peu avec Air Austral la liaison entre le continent et l'île de l'océan Indien. Longtemps, la compagnie française a détenu le monopole de cette liaison.

La métropole est cet extérieur d'où proviennent la plupart des instances qui exercent une autorité. Si les « grands blancs » représentent la référence métropolitaine dans l'île, ils ne sont pas représentatifs de la population insulaire aux yeux des métropolitains. Les discordances sont nombreuses. Le nouveau chef scout de Yann en offre une illustration : « [...] de celui-là on ne sait rien sinon qu'il est métropolitain, et qu'il déteste les grandes familles de l'île, [...] » (p. 94). Le zoreil récemment débarqué ne saurait se reconnaître en ce qui est souvent désigné comme l'« aristocratie » de l'île. En effet, le citoyen républicain français de métropole a autant de point commun avec le « gros blanc » qu'il en a avec un ministre ou avec toute autre personnalité de l'appareil d'Etat. Il ne détient pas non plus de statut héréditaire comme c'est le cas de Yann Toulec. Preuve en est la convocation de ses ancêtres, quand bien même elle s'avère vaine : « Il n'apportera pas non plus son secours, ce redoutable grand-père que les gens de l'île craignaient plus que le gouverneur, à tel point que l'autorité de l'Etat semblait s'exercer à Bois-Rouge. » (p. 155). La convocation en elle-même, ainsi que l'ère révolue que représente l'aïeul appartiennent à un autre âge, et pour le citoyen métropolitain, à un autre monde, et cela même dans les années 1950. Comme le rappelle la description des écrits du père de Romain dans

Quelques Jours à Lyon, l'histoire familiale des « grands blancs » est liée à la domination qu'ils ont mis en œuvre durant la colonisation :

« Ensuite Simon s'était attaqué à sa grande œuvre, les cinq volumes retraçant de façon romancée l'histoire de la famille Giroday, et, à travers elle, fixant à tout jamais l'univers colonial dans l'océan Indien du XIX^{ème} siècle à nos jours. » (p.73).

Les deux expansions caractérisantes qui achèvent la phrase montrent l'étendue démesurée de cette domination, tant dans le temps que dans l'espace. La solennité du ton employé est le fait de la parodie des ouvrages historiques à laquelle se prête le narrateur. Elle participe de la mise en relief de cette démesure.

L'Aura de la France continentale.

L'éloignement de la métropole en fait une terre inaccessible pour la plupart des insulaires. De ce fait, elle fascine et semble jouer un rôle majeur dans les schémas archaïques relatifs à l'évolution de l'individu. En effet, la fin de la jeunesse de l'individu « gros blanc » coïncide avec son retour dans l'île après un séjour de quelques années dans la capitale. Ce retour tend à être envisagé à la manière d'un véritable rite d'agrégation. Ainsi René Toulec met-il à l'épreuve son sentiment de supériorité auprès des Créoles restés confinés dans la petite île de l'océan Indien : « Il en ramène une certaine nonchalance distante dont il parfume ses relations avec les autres créoles [*sic*] qui, eux, n'ont pas quitté leur île. » (*BDV*, p. 24). A l'instar des autres « grands blancs » qui ont effectué cette villégiature rituelle, qui marque l'individu socialement, il a surmonté à la fois la distance et la séparation. De plus, il a vécu en totale immersion dans l'espace présenté en terre réunionnaise comme la référence absolue. La description du *cursus honorum* du fils de grands propriétaires, relative à la portée de cette « expérience d'une vie » vécue sur le continent :

« Entre une enfance et une adolescence passées au petit séminaire de Cilaos et son retour sur l'île où sa place l'attendait sur l'estrade des adultes, il n'y avait eu que la parenthèse de quatre années d'étude, écoulées en France dans une pension tenue par des religieux et où ne logeaient que des créoles [*sic*] comme lui. » (*BDV*, p. 40).

De la métropole, le fils de « grands blancs » n'a qu'une vision restreinte : les contacts avec les insulaires sont limités, tandis que le quotidien obéit au rythme des offices. Ce témoignage est intéressant : en France comme dans l'île, les « grands blancs » reproduisirent une socialisation étroite et une pratique

religieuse intriquée dans la vie de tous les jours. A la suite de la départementalisation, lorsque l'Etat s'est soucié de démocratiser l'accès à la métropole, ce mode de vie a été en grande part, mimé à son tour, par les jeunes Réunionnais, toutes origines sociales confondues. Ainsi le séjour en métropole est-il devenu, dans la deuxième moitié de vingtième siècle, pour l'ensemble des insulaires une aspiration dont la réalisation marque une étape essentielle dans le chemin de vie de l'individu.

Exotisme et « couleur locale ». L'image de La Réunion est différente non seulement entre métropolitains et insulaires, mais elle varie également selon le lieu d'où l'individu l'observe. Pour les métropolitains en métropole, l'île est empreinte d'exotisme. Là réside l'attrait que suscitent les premiers écrits de Simon Rivière : « L'éditeur avait eu le coup de foudre, ce coup de foudre avait embrasé la vie du petit Zoreil pauvre qui écrivait depuis La Réunion sur des cahiers lignés de bleu. » (p.72). On remarquera le mot *zoreil* employé comme un nom propre, donc pourvu d'une majuscule. Les titres de premiers romans de l'écrivain sont éloquents : *Les Gouramiers*, *La Demoiselle de la rivière des Pluies*, *Séga triste*. Le père de Romain cède aux besoins d'évasion des lecteurs métropolitains, il leur offre ce qu'il présume être leur attente et s'impose parallèlement comme écrivain régional. Il écrit pour les Français du continent, car les insulaires, à l'instar de son fils, ne sauraient tous se reconnaître, ni reconnaître leur île dans ses fictions. Romain désigne par le terme « abîme » le décalage produit « entre La Réunion qu'il s'était créé à travers ses rêves, nourris par les livres de son père, et le pays qu'il découvrait. » (p. 118). La fiction est irrémédiablement distincte de la réalité. Le souci de l'exotisme éloigne l'écrivain de ses références personnelles, quand bien même son écriture se les donne pour objet. En effet, ces quelques lignes programmatiques de *Quelques Jours à Lyon* relient l'exotisme de l'écriture du romancier réunionnais à sa rupture avec ses origines : « Il avait l'impression de faire partie de cette Réunion du dénuement, dont Simon Rivière lui-même était issu et qu'il avait écartée de son œuvre comme si elle n'existait pas. » (p. 119). L'exote en son propre pays reproduit dans ses écrits les phénomènes d'exclusion de la société qu'il s'efforce de dépeindre. La fidélité à la réalité de l'île ne peut être identifiée que par le lecteur insulaire, et ressortit notamment à ce qui est passé sous silence, à la

référence absente. Jean Lods dénonce sans animosité l'imagerie d'Épinal fabriquée également par la presse écrite à l'intention des métropolitains. Le reportage sur la vie de l'écrivain régional réalisé par le fameux magazine *Paris-Match* répond au besoin d'évasion et à ce qui s'apparente à une nostalgie du paradis perdu, de sorte que ses pages « contenaient de très beaux paysages de La Réunion, sur l'une d'entre elles on voyait la demeure de l'écrivain : [...] » (p. 38). La phrase s'achève sur la description d'une case créole traditionnelle. Le cliché donne à voir un bâtiment typique, vestige historique mis en avant comme l'un des grands attraits de l'île par la littérature touristique et plus récemment par le média internet. Comme le Français en France continentale, le métropolitain dans l'île, le zoreil, ne déçoit pas les choix éditoriaux : il s'intéresse au pittoresque, à ce qui fait *couleur locale*. Comme pour s'en excuser, Anne-Sylvie propose à son visiteur vespéral une boisson que produit la famille de celui-ci : « Je vous offre un verre de votre punch. Vous m'avez dit vous-même que c'était le meilleur de l'île. » (p. 35). Un don particulier : d'une part, cet hommage constitue en fait un contre-don ; d'autre part, il peut être envisagé comme une manifestation de ce que les *postcolonial studies* considère comme une « influence réciproque »¹⁸³. La jeune Française s'approprie un élément emblématique, devenu stéréotypé, du mode de vie insulaire.

Pour ce qui est de la représentation de l'île de l'océan Indien, le personnage de Romain Durieux se distingue des autres personnages lodsisiens dans la mesure où se conjuguent en lui une vision fantasmagorique de l'île conçue au travers d'une médiatisation exotique et un contact effectif avec la réalité de celle-ci. Enfant, avant de connaître La Réunion, Romain appréhende l'île exclusivement par la médiation de ses toponymes. On peut résumer cette phase par la formule proustienne « Nom de pays, le nom » : « Il s'inventait La Réunion, il murmurait à voix basse les noms de l'île pour se les approprier » (p. 40). L'île n'a de réalité que la *lettre*. Adulte, de passage en France continentale, il s'approprie d'autant plus aisément ce qu'il voit autour de lui que la référence réunionnaise s'impose spontanément à son esprit. D'Elisabeth Keller, il remarque « les ongles » qui « avaient la couleur des camélias rouges que l'on trouve dans les hauts, à la [sic] Réunion. » (p. 75). La flore tropicale fait

¹⁸³ Cf. notamment l'article « Influencer : itinéraires culturels et idéologiques », David Murphy, Elisabeth Ezra et Charles Forsdick, in *Culture impériale 1931-1961, Les colonies au cœur de la République*, Paris, Autrement, 2004.

irruption dans l'hiver lyonnais. Cette interférence indique quelle est, pour le narrateur qui réalise la comparaison, la terre d'exil.

La rivalité de l'île et de la métropole réside dans ces mises en balance fréquentes des deux espaces sur les sols mêmes de chacun de ces espaces. Il est possible que dans l'appréhension de cette rivalité qu'a l'insulaire des années 1950 s'ajoute un paramètre politique daté : cette rivalité ne constitue-t-elle pas une manière de dépasser, de contrer ou de reproduire quelque peu en maître cette fois, afin de ne pas être un simple pion, cette autre rivalité, celle des empires européens, qui se joue sur le damier planétaire de la (post)colonisation ?

C. 2. L'île, espace de discours

Les dissonances de la propagande de « l'Empire » : la colonialité. Comme tout espace géographique qui fait l'objet d'une appropriation affective, l'île de l'enfance apparaît également comme un espace de discours. Néanmoins, cet espace de discours a la particularité, dans l'œuvre lodsienne, de revêtir une valeur testimoniale. En effet, il rencontre les discours de la propagande coloniale qui a atteint son paroxysme, en métropole, dans les années 1930. Le narrateur dénonce la *culture impériale* encore à l'œuvre dans la mentalité des « grands blancs ».

Dès les premières pages du *Bleu des vitraux*, le narrateur évoque la crainte que suggère aux « grands blancs » l'entrée de la France dans ce qui devint la Seconde Guerre Mondiale. Lors d'un dîner qui réunit dans la grande maison plusieurs personnalités de l'île, Yann surprend une conversation relative à la crise que traverse l'Europe. Le patriotisme fait peu de cas des milliers de kilomètres qui éloignent le lieu du conflit. Le colonel associe ses auditeurs à son élan passionné en employant le déterminant possessif « notre » pour qualifier la « ligne Maginot » (p. 27). Plus français que les Français continentaux, comme le montre l'intervention de l'évêque qui rappelle que « les jeunes Français d'aujourd'hui n'ont même plus envie de défendre leur pays contre Hitler ». On note l'ambiguïté du terme « Français » : désigne-t-il exclusivement les métropolitains ou inclut-il ceux-ci ainsi que tous les

résidants de ce qui fut appelé « la France extérieure » ou « la France d'outre-mer »¹⁸⁴. Le souci économique met un terme à ces élans de patriotisme désintéressé et à corroborer la propagande impériale menée en métropole dont l'un des arguments était la rentabilité de l'Empire. « Comment ferons-nous pour le sucre ? » (p. 28) : cette question lapidaire formulée par le président de la Chambre d'Agriculture coïncide avec la chute des cours en bourse du sucre qui se produit effectivement. En effet, en raison de l'occupation du canal de Suez par la flotte britannique et des nombreuses attaques avec les navires allemands, l'île se voit confinée et les cargaisons en partance pour la métropole contraintes de demeurer au port (« Il n'y aura plus de bateaux ! », p. 28). Le patriotisme sans faille ainsi que la dépendance économique rend compte de l'efficacité du « discours du "repli impérial" » qu'analyse Sandrine Lemaire dans sa contribution « Promouvoir : fabriquer du colonial » (p. 48). Ce discours est montré, dans la fiction lodsienne, comme complètement intégré et repris en charge par les administrateurs locaux, durant les années 1940-1950. Le récit de cet échange, lors de ce dîner mondain en rien officiel, en offre une illustration.

La Mission civilisatrice ou la mise en cause de l'Eglise chrétienne réunionnaise.

Jean Lods, de confession protestante, essaime ses romans d'une critique acerbe à l'égard du catholicisme des « grands blancs ». En cela, il se fait l'écho des contemporains insulaires des années 1960-1970. L'essai de Claude Prudhomme, *L'Histoire religieuse de l'île de La Réunion*¹⁸⁵, s'intéresse pour l'essentiel à l'émergence du catholicisme. Il constitue une source d'informations précieuse quant aux idéologies religieuses qui avaient cours parmi les « grands blancs », durant la colonisation et après la départementalisation. Le haut de la hiérarchie religieuse était constitué d'évêques spiritains, à l'origine ultramontains. L'ouvrage confirme le conservatisme religieux sévissant, — conservatisme à l'origine des difficultés d'adaptation des religieux aux bouleversements sociaux que connut La Réunion. Les romans lodsien dénoncent cette rigidité ainsi que l'intrication spécifiquement réunionnaise, à des dates

¹⁸⁴ « Promouvoir : fabriquer du colonial », Sandrine Lemaire, in *Culture impériale, 1931-1961, Les colonies au cœur de la République*, Paris, Autrement, 2004, p. 55.

¹⁸⁵ Claude Prudhomme, *L'Histoire religieuse de l'île de La Réunion*, Paris, éditions Karthala, 1984.

tardives en regard de la métropole, du politique et du religieux. Cependant la critique lodsienne, au travers du regard de l'enfant, ne s'aventure pas sur le terrain de la dépendance en l'Europe (la métropole et le Vatican), en « l'extérieur », pour reprendre l'expression de Claude Prudhomme.

La seule figure masculine que les premières séquences de *La Morte Saison* mettent en scène dans le récit d'enfance du narrateur, à l'exception du narrateur-personnage, est un « Père », haut dignitaire de l'église, comme en témoigne l'appellatif « Monseigneur » qu'utilise « Mme Villette » lorsqu'elle s'adresse à lui. Si la fiction ne lui donne pas de patronyme, il fait néanmoins partie de la famille ; en tant que tel, il participe à tous les événements de la vie domestique. Nommé, le Père du *Bleu des Vitraux* en offre une autre illustration : « Toute l'église de l'île prie pour vous, conclut superbement le Père Hoareau. » (p. 84). Ainsi s'efforce-t-il de réconforter la Veuve Noire de l'attitude jugée inconséquente de son petit-fils. La douairière est consternée par l'éveil pré-pubère de Yann. Le personnage présente une caricature du prêtre « médecin des corps et des âmes ». Son patronyme trahit son origine créole. Ainsi la fiction lodsienne corrobore-t-elle le constat de Claude Prudhomme : « les prêtres réunionnais adoptent un comportement et tiennent un discours semblables à celui de leurs confrères métropolitains pour l'essentiel » (*ibidem*, p. 259). L'antiphrase que réalise l'adverbe « superbement » dénonce l'ironie du narrateur.

L'intrication du politique et du religieux n'apparaît que dans la scène des fétiches de la *Morte Saison* : dans le jeu de Martin, Madame Villette menace de consulter un prêtre communiste, si le père lui refuse l'absolution (I, 16, p. 103). Le discours de l'enfant reproduit le clivage politique qui divise ses contemporains adultes partagés entre l'extrême gauche et la droite pétainiste. En revanche, le dernier roman de Jean Lods, *Mademoiselle*, s'intéresse à une autre imbrication que Claude Prudhomme passe sous silence, celle du religieux et de l'économie. C'est encore avec ironie qu'Eric Feuguet invite à la méfiance à l'égard des bienveillances ostentatoires des Nativel : « C'est pour cela qu'il faut y regarder à deux fois avec la charité des Nativel, leur famille est terrible en affaires, toute l'île le sait. » (p. 70). On reconnaît là un leitmotiv ancien de la critique réformatrice envers le catholicisme, à l'origine de la condamnation des indulgences : l'association de la spiritualité et de l'argent, contraire à l'égalité entre

les Hommes. Le groupe nominal « l'île » désigne l'ensemble de la population insulaire, c'est-à-dire à la fois les témoins et les victimes. Mais le narrateur dénonce également en filigrane les nombreuses stratégies mises en œuvre par les « grands blancs » pour gagner la faveur de la population. En se présentant comme victime de ces manœuvres, et cela dans la sphère domestique, il signale l'ampleur des velléités d'emprise sur l'individu, ainsi que l'absence de limites et d'éthique que ne parviennent pas à cacher les motivations prétendument chrétiennes.

La religion chrétienne est d'abord celle des notables réunionnais. La scène de l'exorcisme, dans *La Morte Saison*, montre les difficultés que lui opposent les superstitions et les croyances créoles. Le prêtre catholique exorcise « la vieille Hoareau ». La rencontre des deux traditions semble se faire sans heurt : le père admet l'état de transe et réalise la purification, sans déprécier ni contester les croyances locales, ni l'assimilation dont elles témoignent. Ainsi la critique et le témoignage lodsien, quand bien même ils peuvent paraître quelque peu partiaux, sont-ils d'autant plus intéressants qu'ils corroborent maints témoignages relatifs à la vie religieuse dans l'île et illustrent l'opinion insulaire majoritairement anticléricale des années 1960-1970. L'auteur semble avoir moins rompu, dans ces années-là, avec l'île de son enfance, qu'il ne se plaisait à le croire. Loin de constituer un porte-parole de cette opinion, Jean Lods se contente d'essaimer dans ses récits des critiques qui tirent une grande part de leur efficacité du point de vue particulier que la plupart de ses narrateurs ont des « grands blancs ». En effet, ils appartiennent à leur société tout en en étant exclus. On ne peut nier le fait que ces critiques revêtent un aspect quelque peu provocateur, notamment lorsque l'auteur met en scène des personnages inspirés de personnes ou de familles réelles, connues pour leur engagement politique et religieux. Ainsi en est-il de René Payet¹⁸⁶ auquel René Toulec (*Le Bleu des vitraux*) doit certains traits de caractère, mais également des proches de celui-ci dont certains aspects semblent enrichir les peintures peu

¹⁸⁶ Dans le chapitre « Les Evêques spiritains, la consolidation et la mise en cause de la chrétienté », Claude Prudhomme propose un bref rappel des élections de 1936, ainsi qu'un portrait rapide de René Payet (*ibidem* page 271).

complaisantes des familles Villette (*La Morte saison*), Toulec (*Le Bleu des vitraux*), Giroday¹⁸⁷ (*Quelques Jours à Lyon*) et Nativel (*Mademoiselle*).

Dans le sillage du sentiment de supériorité de la métropole. Force est de constater que les « grands blancs » reproduisent le comportement impérialiste des métropolitains, qui ne sont plus depuis peu colonisateurs de l'île, mais qui occupent encore des territoires colonisés dans d'autres aires du globe. Ainsi le récit témoigne-t-il d'une occupation du territoire associée au contrôle de la vie privée comme de la vie publique. Dans *Le Bleu des vitraux*, la famille Toulec a tendu sur l'île un « filet de surveillance » (p. 43) grâce auquel elle exerce un contrôle sur la vie intime de l'un de ses principaux héritiers. La mainmise semble s'exercer davantage sur ses membres, que sur ses employés, confinés dans leurs quartiers du Butor. Dans le cercle des « grands blancs », les mœurs du temps de l'esclavage ont encore cours, comme le montre le moyen de déplacement qu'utilise l'une d'entre eux : « Il y a Mlle de la Herse, la poétesse régionale bien connue, qui se fait amener dans une chaise à porteurs débarquée sur l'île avec ses ancêtres au dix-huitième siècle. » (p. 26). Ce personnage secondaire pourrait passer pour une excentrique s'il n'y avait l'expansion caractéristique finale : celle-ci est explicite quant au maintien nostalgique de l'usage colonial des porteurs. Tout aussi explicite est l'ironie de l'auteur. A quelques pas, « les bonnes » s'affairent. La supériorité des « grands blancs » sur leurs employés est vécue par les personnages, à l'exception du narrateur ironique, comme un postulat.

La Sexualité et la filiation coupables. Le thème de la sexualité et de la filiation coupables traverse toute l'œuvre de Jean Lods, et force est de constater que la population considérée de l'île de La Réunion joue un rôle majeur dans l'élaboration de ce qui tend à devenir un interdit. Le poids de la morale catholique ne l'explique que partiellement. Pour comprendre ses articulations, il faut admettre que ce tabou puise ses racines dans le passé de l'île qui fait retour dans la vie des résidents mis en scène dans ces fictions, et cela à leur insu, comme à l'insu de l'auteur lui-même. Ces mêmes

¹⁸⁷ Le rôle de Mademoiselle de la Giroday dans la fondation de la Légion de Marie, en novembre 1945, est évoqué par Claude Prudhomme (*ibidem*, page 260).

articulations invitent à distinguer des groupements de personnages différents de ce que nous avons jusque là envisagés.

Au personnage d'Anne-Sylvie, on peut associer Tonio de *La Part de l'eau* comme du *Silence des autres*, ainsi que Romain Durieux et Ivana Pacek de *Quelques jours à Lyon*. Tous ont en commun de s'être émancipés d'un espace au cours de leur existence. Dans le cas d'Anne-Sylvie, cette émancipation met fin à ce qui prend l'aspect d'une véritable décompensation : métropolitaine, à peine arrivée dans l'île, elle entre, grâce à son mariage, dans la « prison dorée » qu'est le domaine Toulec. Elle embrasse alors le rôle de ces anciennes captives des palais africains, dont le quotidien était consacré à l'assouvissement des plaisirs de leur maître. La jeune Française accepte également les fonctions reproductrices des esclaves de cour. Avant son mariage, la jeune femme célibataire et indépendante matériellement éveille les fantasmes de la « grande courtisane », est regardée comme une nouvelle Hétaïre : « On dirait que ce petit professeur de français est devenu le centre de l'île. » (p. 44). Ses liens avec la métropole (origines et compétences professionnelles) suscitent l'amour autant que la haine. Le « centre de l'île » désigne à la fois les conversations, les intérêts de la classe dominante et le *bon parti* que représente cette *femme française*. Au début du roman, Yann découvre en sa mère, lors des obsèques de celle-ci, une femme respectée des siens : « Fallait-il qu'elle eût changé, ou que les regards ici fussent d'une autre nature que ceux qui la rivaient au pilori à La Réunion ! » (p. 13 ; nous soulignons). La tonalité exclamative indique son étonnement et ne permet pas d'attribuer cela au respect dû aux défunts. L'île n'a retenue de cette femme que l'épouse adultère qui a abandonné le foyer conjugal. Les choix de sa vie personnelle ont eu raison de son statut social : la métaphore du supplice énonce la condamnation morale sans appel dont elle a fait l'objet. Dans quelle mesure alors, lorsqu'il fait jeter tous les effets personnels de la défunte, Yann ne met-il pas à exécution cette vindicte avec laquelle il a grandi ?

Là où l'on procède encore aux mariages arrangés, la sexualité placée sous le signe de l'épanouissement est compromise, si tant est qu'elle existe. Seul le devoir compte. Plus loin dans *Le Bleu des Vitraux*, l'association d'Anne-Sylvie au personnage de la mythologie grecque, Hélène, précise cette cristallisation des intérêts sur la jeune femme :

« De leurs rangs alignés sur les marches des poings jaillissent, des insultes fusent vers ce vaisseau qui disparaît lentement, et où Hélène et Paris sont peut-être sur le pont et, depuis le bastingage où ils sont accoudés épaule contre épaule, contemplant la lente immersion de Bourbon dans l’océan. » (p. 160).

Dans l’*Illiadé*, Hélène quitte la cité natale, Sparte, pour s’enfuir avec son amant. Anne-Sylvie est originaire d’une petite ville d’Anjou. Au regard de l’*iliadé* des Toulec, l’identification métaphorique à la fille de Zeus l’assimile à une jeune insulaire : le sentiment de trahison n’en est que plus vif. La graphie du prénom de l’amant, choisie par l’auteur, en annulant l’effet paronomastique, provoque une autre association, celle de l’être aimé avec la capitale, et renvoie à l’origine française d’Anne-Sylvie. Les univers s’interpénètrent. La fuite de la jeune femme de la petite île de l’océan Indien produit en quelque sorte, selon le narrateur, une nouvelle guerre de Troie, qui s’enrichit implicitement de la rivalité entre l’île et la métropole. La décompensation liée au sentiment métropolitain de culpabilité en raison de l’esclavage, présent et à l’œuvre dans l’imaginaire collectif hexagonal, se manifeste également dans le fait que le personnage laisse son enfant dans l’île. Elle renonce délibérément à vivre sa maternité. Son fils demeure sous la protection, au sens indifférencié du terme, du maître et de la famille de celui-ci. L’interdit de filiation opère.

René Toulec augure d’un autre groupe de personnages, celui marqué par la relégation. On y trouve Mariéka Villette de *La Morte Saison* et Eric Feuguet, narrateur-personnage de *Mademoiselle*. Ces personnages ont en commun une émancipation avortée. L’échec se manifeste par le retour dans le giron familial. La relégation de René dans la petite propriété de Hell-Bourg se transforme en bannissement dès lors que son fils, Yann, est rejeté par la Veuve Toulec. Humilié en tant qu’homme par l’amant de sa femme, en tant qu’époux par l’abandon d’Anne-Sylvie, il est finalement discrédité dans ses fonctions de gérant du domaine. Son suicide coïncide avec la mort de l’être social. Sa faiblesse, ou ce qui est jugé comme tel, jette l’opprobre sur toute sa famille. La mise au ban ainsi que le rejet de son fils par sa mère réaffirme la filiation coupable. Eric Feuguet conjugue en lui le « bâtard » et le mari indigne. Les personnages masculins peinent à trouver leur place dans l’espace social que constitue aussi l’île :

« Ce sont elles et sa sœur Solange qui, bien que paraissant moins « douées » que moi au départ, ont décroché les diplômes qui consacrent et les ont mis à profit pour asseoir encore davantage la situation de leur famille à La Réunion. » (p. 83).

Le personnage se considère en échec et en concurrence avec les filles légitimes des « grands blancs ». La famille Nativel est décrite comme un gynécée. L'homme blessé dans sa virilité, sans cesse déprécié pour sa « mauvaise » naissance, revisite l'*imago* de « la femme amazone ». Dans cette appréhension quelque peu datée et riche de préjugés, la réussite sociale de la femme ressortit à l'acquisition de diplômes. Ainsi la « femme amazone » peut-elle influencer sur le renom familial et valoriser activement le *nom du père*. Eric Feuguet semble presque prendre du plaisir lorsqu'il se dépeint sous des traits exclusivement négatifs qui contrastent avec le bon parti que constitue aux yeux de la société chacune des filles Nativel : « Tout le monde à La Réunion a trouvé étrange qu'une Nativel m'épouse, moi qui étais sans famille, sans fortune, et dont tout l'avenir consistait à espérer devenir directeur de l'école du Tampon. » (p. 89). Dans le couple, c'est forcément « la femme amazone » qui épouse l'homme ! La répétition de la préposition restrictive scande les premiers critères retenus qui font le bon parti : l'origine filiative et la richesse. Elles précèdent l'ambition dont le peu est déplié au moyen d'une proposition relative qui met en attente le lieu d'exercice. Ce n'est pas tant lui-même que ces codes sociaux tacites et dont la connaissance fait l'appartenance en la bonne société réunionnaise, que le narrateur tourne en dérision. Pour certains, le déshonneur commence là où l'honneur est absent.

Les groupes de personnages qui tentent de s'émanciper se distinguent du groupe castrateur, représenté par « la Veuve Toulec » dans *Le Bleu des Vitraux*, Sonia Giroday dans *Quelques Jours à Lyon* mais aussi par le personnage éponyme de *Mademoiselle*. Cette dernière est en fait une pâle émissaire des valeurs prônées par les deux premières. La Veuve Toulec et Sonia appartiennent toutes deux du fait de leur naissance à la classe des « grands blancs ». Pour mieux cerner ces deux figures, il importe de procéder à un certain nombre de rappels relatifs à cette classe. Les « grands blancs » constituent un groupe social patrilinéaire qui, avant la départementalisation, pratiquait l'esclavage de plantation, selon la terminologie de Claude Meillassoux¹⁸⁸ (1998). L'achat des esclaves se substituait à la reproduction

¹⁸⁸ Claude Meillassoux, *Anthropologie de l'esclavage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

naturelle de ceux-ci. Ils ont été des clients non négligeables de la traite. Après l'abolition de l'esclavage, ils ont maintenu une forme de servage avec ceux qui sont devenus leurs employés : les salaires modiques ne correspondaient pas à une durée de travail explicitement définie ni scrupuleusement respectée. Ce trait est tout à fait perceptible dans les évocations rapides des employés de maison : le binôme domestique, Rosa et Rosina dont les prénoms contribuent à exprimer l'individuation très lacunaire (*BDV*), le même chauffeur, Evnor, toujours à la disposition des différentes familles de « grands blancs » lodsiennes (*BDV*, *LMS*, *QJL*), sans oublier nénéne (*BDV*). Les employés sont bel et bien asservis à l'économie domestique de la grande maison. Les rares contacts entre employés et employeurs perpétuent la dialectique dominants-dominés héritée de la société esclavagiste et coloniale. Dans les fictions lodsiennes, le paternalisme semble exclu. Si le personnage de René Toulec est inspiré de René Payet, celui de sa mère, la Veuve Toulec semble revisiter la facette maléfique de Grand-mère Kalle, qui doit beaucoup, selon les croyances populaires réunionnaises, à la fameuse Madame Desbassyns.

Dans *Le Bleu des vitraux*, Yann recourt à deux substituts lexicaux pour désigner sa grand-mère paternelle : tantôt « la douairière noire » (p. 62), tantôt « la veuve noire » (p. 63). Le substantif *douairière* superpose les deux sens du terme, celui juridique (veuve qui jouissait du droit du douaire sur les biens de son mari) et celui qui ressortit au langage courant (« vieille dame de la haute société, hautaine et sévère »¹⁸⁹). La première acception identifie ce personnage à un prolongement de son époux qui repose cyniquement sur la fortune. La deuxième associe le rang social à l'austérité. La faune tropicale appelle l'image de la veuve noire, araignée qui tue le mâle après l'acte reproductif. Autant de connotations qui ne permettent pas d'en faire un personnage qui représenterait le grand propriétaire ordinaire. La fiction lodsienne en fait effectivement une figure qui n'a guère à envier aux héroïnes tragiques, telles que Médée ou Agrippine. Ainsi la mère du père apparaît-elle comme une femme phallique, notamment dans les « affaires ». Son aspect décharné ainsi que sa robe de deuil en fait un être en apparence déssexualisé. Cependant, la scène du « secret », pages 78-80, révèle un goût obscène pour le contrôle de

¹⁸⁹ *Petit Robert*, édition 2003.

la sexualité des autres. Malgré ses intrigues, elle n'a pas réussi à convaincre son fils de se marier avec « Melle de Vienne ». En revanche, elle brime la sexualité naissante de son petit-fils que le jeune âge et l'isolement affectif auquel elle le contraint rend particulièrement vulnérable. En toile de fond, on reconnaît des traits propres à l'esclavage de cour. Dans la famille Toulec, elle tient lieu de doyenne, comme en témoigne le fait que les conseils de famille se tiennent dans sa demeure. Elle règne sur ce que le narrateur identifie métaphoriquement au palais des Atrides. L'isolement dans lequel elle enferme les êtres qui lui sont les plus proches, caractéristique, met à mal les possibilités de chacun de se protéger d'elle et renforce sa tyrannie. Enfin, ses domestiques ainsi que la cohorte de pères (Cf. à titre d'exemple, la visite des pères page 83) dont elle s'entoure constituent en quelque sorte une « neutralité dynastique ». Claude Meillassoux désigne ainsi l'entourage de conseillers qui, « dynastiquement neutres », ne pouvaient prétendre ni au pouvoir, ni « se poser en héritier »¹⁹⁰. Le caractère de doyenne de Sonia Giroday ressortit seulement à son âge et à sa place dans la généalogie d'Hélène. En revanche, le personnage est explicitement castrateur, non seulement à l'égard de Simon Rivière dont elle régissait la vie dans l'ombre, mais également à l'égard du seul fils que celui-ci a eu avec une autre femme qu'elle. Il semble que le fait de ne pas avoir eu d'enfants soit à l'origine de ces velléités castratrices. Cela est explicite lorsqu'elle s'adresse à Romain en ces termes :

« C'est quand vous êtes arrivé à La Réunion que j'ai commencé à vous haïr, dit-elle, quand vous avez cessé d'être l'inconnu que vous auriez toujours dû rester pour vous montrer tel que vous êtes : un coucou qui pond ses œufs dans les nids des autres. » (p. 151).

Sa verve s'en prend tout d'abord au fait que Romain n'est pas resté un étranger pour elle. Peut-on mieux reprocher à quelqu'un le fait qu'il existe ? Mais il faut aussi resituer ce propos dans le contexte d'une société marquée dans son passé par l'esclavage. Pendant des siècles, pour justifier et rendre possible l'économie de la traite et de l'esclavage, l'indésirable marqué au fer rouge a été l'esclave. La condition première et essentielle pour que le processus puisse tenir et se maintenir résidait dans ce que Claude Meillassoux appelle l'« extranéité » de l'esclave¹⁹¹. Indésirable aux yeux de Sonia, Romain a failli, parce qu'il n'est pas hors-né, non-né. Il est le fils de son mari sans qu'elle soit sa mère. Trop

¹⁹⁰ « Courtisanes à tout faire », page 192, *ibidem*.

¹⁹¹ Chapitre II, *ibidem*.

rarement évoquée dans les analyses, l'usurpation est pourtant le moteur de l'acte colonisateur. Le blâme que formule Sonia Giroday à l'intention de Romain ne se limite pas à un cri à l'imposture. A l'usurpation d'identité s'ajoute l'accusation de faire intrusion dans une place qui ne lui appartient pas. L'épouse de Simon recourt à la métaphore du coucou, animal symbolisant le parasitisme, pour illustrer de façon brutale son propos. La descendante d'anciens colons et de grands propriétaires attribue à un homme d'origine métropolitaine une commensalité qui qualifie de longue date l'implantation de sa propre famille dans l'île. De plus, elle n'envisage pas une seconde que le souci de son bonheur personnel a privé son mari de sa parentalité, ni que l'homme auquel elle s'adresse s'est de ce fait vu refusée la présence de son père. Le déplacement, au sens psychanalytique, semble le fait ici également d'une décompensation. L'image du coucou trahit l'amalgame du père et du fils, et en filigrane, l'identification de Sonia à sa nièce, Hélène. Dans le cas de Romain, les « nids des autres », au pluriel, sont d'une part le clan Giroday, d'autre part, le *bonheur du couple fusionnel* que Sonia a construit artificieusement avec Simon Rivière. Dans les deux cas, les nids se trouvent à La Réunion. L'évocation implicite du premier nid dénonce l'enfermement narcissique du clan et relève d'un fantasme incestueux. Celle du deuxième nid repose sur une identification de nature homosexuelle de la vieille femme envers sa nièce. Rappelons la ressemblance physique entre les deux femmes, que la narration indique par deux fois. De plus, ce deuxième nid invoqué rend en filigrane Romain seul responsable de sa propre gestation : son existence a troublé Simon, donc le bonheur factice de son couple. Simultanément, Sonia donne à entendre une appropriation détournée et un rejet de la *parentalité* des hommes, ici Simon et Romain. Dans la fiction-même, ce personnage féminin prend en charge le motif, cher à Jean Lods, de la filiation réaffirmée lors même de la négation de celle-ci.

L'œuvre de Jean Lods ne pose pas explicitement ni ne se prononce sur la question du statut de l'île. Cependant, chaque narrateur-personnage, et avec eux le personnage de Romain Durieux, sont taraudés par la problématique : bâtard ou orphelin ? On reconnaît là la dialectique sur laquelle repose, selon Martes Robert, l'émergence de la fiction romanesque. L'île, les personnages comme le romancier soumettent à la question leur relation avec les êtres qui les ont générés, avec ce qui les origine. Pâle

mimésis illégitime ou abandon irréversible ? La représentation lodsienne de l'île rend compte des multiples étapes de ce questionnement.

C. 3. L'île, espace mental : continuité spatiale et rupture temporelle, ou l'obsession insulaire

Comment l'île se fait-elle le reflet de la subjectivité des narrateurs-personnages ? De quels matériaux se compose l'écran de l'île de l'enfance ? Comment cette représentation de l'espace insulaire manifeste-t-elle le « deviens ce que tu es » ? La capacité qu'a l'île représentée d'associer la continuité spatiale et la rupture temporelle semble le facteur principal qui favorise ce phénomène spéculaire.

Le Nord-sud insulaire. Il importe de considérer tout d'abord, à cet effet, l'obsession insulaire dont témoigne la mise en présence, dans une même géographie imaginaire, de deux îles, l'une tropicale, l'autre nordique. *Sven* se distingue aussi des autres fictions lodsiennes pour la représentation rigoureusement alternée de l'île du nord et de l'île tropicale. L'île nordique est celle du présent, tandis que La Réunion appartient à un passé plus ou moins récent. Cette dichotomie est présente tout au long du récit. Les traits distinctifs de chaque île se précisent progressivement. Que ce soit au début du roman ou en son milieu, l'île du Nord, où se trouve pourtant le narrateur-personnage Emmanuel, est placée sous le signe de l'évanescence. A la différence de l'île réunionnaise, les courbes de ses rivages sont personnifiées, si bien qu'elle paraît tangible : « Avec les épaulements des dunes se dégageant à peine du tissu de la brume, elle semblait l'image érodée de l'autre île, celle, volcanique, de mon enfance. » (p. 19). Le relief chaotique de l'île tropicale impose une distance, tandis que sa végétation achève de la dérober au regard :

« L'air y circule librement, les arbres n'y sont pas de même essence, et leurs feuillages, légers et clairs jusqu'à la transparence, paraissent décolorés par rapport à ceux de l'île, lourds, épais, d'un vert sombre, gonflés de sève et d'un soleil trop fort. » (p. 76).

Les deux îles s'opposent par les contrastes, absents dans la première, et par leurs formes : saillantes et érectiles pour la seconde quand la première n'est que rondeurs. Toutes deux ont en commun d'être

camouflées, l'une par la brume et sa plastique ronde et pâle, l'autre par les murailles dues à la prolifération végétale et aux saillies du relief.

La Discontinuité temporelle.

L'association de l'île tropicale à l'enfance apparaît aussi comme le fait de l'obsession. Elle n'est pas simplement due à l'éloignement des personnages, au seuil de l'âge adulte. En effet, l'obsession explique à la fois la convocation récurrente de l'île et le caractère figé dans le temps de l'espace insulaire : « J'avais l'âme baguée, moi aussi, et les mots *Réunion, 1945* y étaient inscrits » (p. 33). L'ornithologue, Emmanuel, s'identifie à l'un des oiseaux dont il étudie les migrations. La métaphore énonce de manière aussi concise qu'efficace l'exil et la date anniversaire de son arrivée dans l'île. La juxtaposition du lieu et du temps rappelle les plaques déposées par les pionniers, les aventuriers, et les explorateurs, lorsqu'ils inaugurent un site de leurs premiers pas. Dans l'esprit du narrateur-personnage, l'île et le personnage éponyme tendent à se confondre, et cela dès la première manifestation de celui-ci : « [...] mon regard surprit, pour la première fois sous cette latitude, l'enfant qui s'était imposé à moi dans une Réunion agonisant avec mon passé, et dont l'image ne me quittait plus, [...] » (p. 66). Grammaticalement en effet, la proposition relative introduite par « dont » peut avoir pour antécédent « l'enfant [...] » ou, le groupe nominal plus proche « une Réunion agonisant [...] ». De même, la participiale « agonisant avec mon passé » est équivoque en raison de la polysémie du verbe « agoniser », « être en fin de vie, en train de mourir » et « disparaître ». L'île représentée agonise-t-elle comme le passé dont le personnage est en train de faire le deuil ? Agonise-t-elle parce que le passé d'Emmanuel s'apprête à basculer dans le révolu ? Le déterminant indéfini « une » qui précède le toponyme Réunion indique qu'il s'agit de l'île figée à un moment de son Histoire. L'idée fixe et le temps suspendu instaurent une rupture avec le présent, le vivre en cours du personnage. Page 63, l'heure de là-bas est convoquée dans l'île du nord sur laquelle le jour ne semble pas vouloir se lever : « J'ai calculé le décalage horaire : ça fait midi à La Réunion. » et quelques lignes plus bas : « Au-dessous de nous, l'île était enveloppée dans sa housse de brume. ». Le temps arrêté de l'obsession contamine le présent. L'île agonisante est aussi celle dans laquelle évolue Sven, en ruines et

envahie de revenants. Elle s'oppose à celle rayonnante qu'a connue son père Emmanuel alors qu'il était enfant, et qui est « immortalisée » par les vieilles photographies : « Qu'elle était belle, et grande, l'île d'alors, quand on la compare à celle d'aujourd'hui ! » (p. 99). L'ornithologue n'a désormais accès à ces clichés qu'au travers de Sven. L'adjectif « grande » témoigne simultanément du changement de la perception des dimensions, lié à l'autonomie motrice gagnée avec l'âge, et de la métamorphose de l'île laissée à l'abandon et envahie par la végétation.

C'est l'image de la pellicule cinématique que convoque Jean Lods pour exprimer l'inéluctable cassure spatio-temporelle :

« Il s'était dit que, ces quelques semaines qui venaient de s'écouler, il suffirait de les couper, comme s'il s'agissait d'une bobine de film, et de rabouter la dernière image de La Réunion à la première de leurs retrouvailles dans le café pour que personne ne s'aperçût de rien. » (p. 225).

Le constat d'échec est implacable. La force des retrouvailles n'a pu annuler la violence de la séparation et effacer les espaces-temps vécus en dehors de la présence de l'autre. Notons qu'un tel constat ne peut être conçu que par un sujet habité par le fantasme de l'omniprésence. La comparaison hypothétique dénonce l'impossibilité de réifier ces espaces-temps-là et de les contraindre à l'instar d'une chose. Ils n'obéissent à aucun montage. La séparation se fait alors synonyme de *manque-à-être* irréparable, et ne promet aucune distanciation enrichissante, qui participerait à une individuation salutaire. Le fantasme de l'irruption d'un tiers, exprimé dans la circonstancielle de but qui achève la phrase, augure de la folie d'Emmanuel : celui-ci implique ce tiers sans nom dans son constat de l'irréparable. Son appréhension des incidents relatifs à sa relation avec Sven suppose que ceux-ci puissent être exclusivement sous son contrôle. Forcément docile, et à l'instar d'un « bon lecteur », ce tiers ne verrait que ce qu'Emmanuel lui donnerait à voir. Enfin, le narrateur-personnage postule également l'intérêt que ce « personne » porterait sur les événements qui scandent sa vie. Le sentiment d'échec semble être accru de ce que ce *nemo* aurait constitué un surmoi bien conciliant : le principe de réalité s'impose alors avec grande violence au sujet et transforme un constat déceptif, propre à être surmonté, en constat d'irrévocable.

L'Île bastion. La représentation subjective de l'espace insulaire tropical présente l'isolement imposé par la mer comme un confinement désiré par ceux qui l'occupent. L'île apparaît alors comme un bastion. Comme dans les derniers tapuscrits de Jean Lods, le motif architectural des remparts est récurrente : « [...] je connais les gens de là-bas, je connais leur île, entourée par la mer plus sûrement que par un cercle de murailles. » (*BDV*, p. 45). Dans sa géographie imaginaire, le sujet aspire à une île minérale. Ainsi Yann présume-t-il des vœux de son père :

« Sa vie, il la rêve dans le cirque de Salazie, mais dans un cirque dont la gorge du pont de l'Escalier, seul accès vers le monde extérieur, serait fermée par un éboulis de pierres cyclopéennes qui le condamnerait peu à peu à tomber dans l'oubli de l'île. » (p. 88-89).

L'isolement maritime ne parvient pas jusqu'au cirque, de sorte qu'il y faut son enceinte. Selon Yann, René la voudrait parfaitement close. Il s'agirait de s'enfermer dans le cirque comme dans un tombeau vivant : on y entre pour ne plus en sortir et sans que personne puisse y pénétrer. D'une manière assez archétypale, l'enfermement et l'invisibilité signifient pour les narrateurs lodsien l'oubli. Le bastion minéral est associé à la mort, souvent implicitement. Dans *Sven*, l'architecture minérale est comparée à une embarcation : « Toute l'île ressemble à un navire : un ovale régulier entouré de remparts. » (p. 110). On retrouve le gigantisme de nombreuses images lodsien, ainsi que le schème biblique de l'arche. L'isolement de l'île au milieu de l'océan, ici l'océan Indien, a aussi cette incidence sur sa manifestation visuelle : l'illusion d'optique, pour un œil poétique, peut être telle que l'île semble émerger de l'eau. Ainsi l'espace insulaire favorise-t-il par son aspect physique les associations avec les mythes et les motifs génésiaques.

Ennemi ou défenseur de cette insolite architecture minérale, le cyclone constitue un élément ambivalent : s'il fait apparaître l'île comme une entité, il a également le pouvoir de la faire disparaître. Preuve en est l'orage qui peine à troubler les jeux des enfants dans *Le Bleu des vitraux* : « Les nuages qui glissent comme des attelages au galop sous le vent du cyclone qui rôde autour de l'île, et leur ombre qui transforme l'après-midi en crépuscule. » (p. 96). De la chevauchée à l'obscurité crépusculaire, le tableau épique revêt un caractère wagnérien. Mais le cyclone est aussi un vecteur d'isolement, comme le montre celui qui pousse Martin et Marieka à se barricader à l'intérieur de la grande maison

désaffectée, dans *La Morte saison*. Même loin, il transforme également Saint-Denis en « une ville morte », dans *Quelques Jours à Lyon* : « Un cyclone rôdait au large de l'île, sans la traverser, mais en laissant peser sa menace. » (p. 120-121). Il semble veiller sur l'île-bastion comme un ennemi prêt à lancer l'assaut.

De la Désaffectation à la désaffection de l'île. L'isolement géo-physique de l'île se mue en sentiment de solitude. Pour les pères de *Sven*, il s'ajoute à l'attente folle dans laquelle ils s'enferment. Ainsi Emmanuel remarque-t-il à propos de son père et à l'intention du gardien du phare : « Il est seul comme vous dans une île, mon portrait à côté de lui. » (*SV*, p. 16). On retrouve la fonction attribuée aux photographies : elles sont des traces de ce qui est absent ou de ce qui est révolu. Dans *Quelques Jours à Lyon*, c'est le personnage d'Hélène qui se trouve dans l'attente : « Elle était à La Réunion, attendant de ses nouvelles. » (p.15). L'épouse se substitue à la figure paternelle. Cela coïncide avec le fait que Romain déambule dans les rues de Lyon comme sur les pas de son père auquel la ville rend hommage. De fait, dans les deux romans, l'île tropicale renferme un être qui attend un signe de vie du personnage principal, — signe de vie que celui-ci refuse ou tarde à donner. L'impression de désertion explique l'impossibilité de Romain de contacter Hélène restée dans l'île : « Il en était ainsi depuis qu'il avait quitté la Réunion [*sic*] : incapable de donner de ses nouvelles. » (p.16). Plus loin, Romain invoque le décalage horaire pour justifier son aboulie ou se cacher sa désaffection : « A une heure plus décente, il aurait téléphoné à la Réunion [*sic*], pour de bon cette fois. » (p. 158). La culpabilité éprouvée suscite un désinvestissement affectif progressif de tout ce qui se rapporte à l'île et ne tarde pas à devenir une désaffection de l'autre puis de soi. Nous revenons sur ce point dans les pages réunies sous le titre « L'île comme objet, Le Rejet ».

L'expression de la désertion de l'île réunionnaise est récurrente dans les fictions qui nous intéressent. Elle prend souvent l'aspect d'une désaffection de l'espace insulaire. La commémoration de l'île de l'enfance au travers de *Sven* est le fait de la chronologie affective : « Lorsque je l'avais laissé, dans l'île de la Réunion [*sic*], il était à l'âge que j'atteignais maintenant. » (p. 17). A présent, le fils a l'âge

de son père à son départ de La Réunion. Quitter l'île revenait à quitter son père, à se soustraire de sa tutelle. La mémoire subjective du fils opère ici une double connexion, non seulement entre la figure paternelle et l'espace insulaire, mais aussi entre les différents vécus (le vécu du fils avec celui de son père). Cette double connexion contribue également à suspendre le temps de l'île tropicale. Rien d'étonnant à ce que dans les lignes suivantes, Emmanuel évoque « cette île de mon passé ». Les deux parcours du père et du fils se rencontrent, présentent des points communs (tous deux attendent leur fils, si l'on considère Sven comme l'enfant réel ou rêvé d'Emmanuel, dans une île), sans pour autant se confondre. Le choix du verbe « laisser » ainsi que l'identification du père et de l'île trahit le sentiment de culpabilité qu'éprouve Emmanuel, dans la mesure où partir de l'île est ressenti comme une sorte de désertion. Romain, dans *Quelques jours à Lyon*, se montre lui aussi sensible et attentif à ces parcours croisés du père et du fils. Le narrateur remarque en effet dans un discours indirect libre : « Il était alors en terminale, Simon Rivière venait de quitter La Réunion après un séjour de trente ans pour s'installer à Paris. » (p. 80). L'écrivain « quitte » l'île comme on quitte une femme. Le choix de ce verbe rend compte de la charge affective. Le terme « séjour » forme une antiphrase en raison de sa durée : trois décennies. A la différence des fils lodsisiens, les pères s'implantent plutôt que de se rendre quelque part. Leur occupation d'un espace, quel qu'il soit, s'inscrit dans la durée, alors que leurs fils ne sont que des êtres de passage.

L'isolement et le sentiment de culpabilité trouvent probablement en la représentation de l'enfant qu'est Sven un moyen d'apaisement, particulièrement quand son jeune âge lui permet de céder à des croyances soumises par les comptines populaires : « Peut-être que quelqu'un ne pense plus suffisamment fort à cette île, à cette maison, à ce vieillard, se dit Sven sans quitter du regard l'homme qui dort. » (p. 91). On reconnaît le thème magique de la pensée consacrée à une personne, capable de la faire apparaître grâce à son intensité. La magie opère sur le réinvestissement affectif de ce qui est absent et/ou fait défaut. Le pronom indéfini « quelqu'un » montre que l'enfant se garde d'incriminer qui que ce soit. A moins que Sven ne prenne en charge le caractère tabou que revêt le prénom *Emmanuel* aux yeux du vieillard. Le passé réactualisé dans les délires du vieil homme (séquence 17)

relate succinctement cette désaffection de l'île qui devient désaffection : « Cela fait plusieurs années que sa mère est partie, et lui-même ne revient plus dans l'île que pour les vacances. » (p.157). La conjonction « et » établit implicitement un rapport de causalité entre l'abandon du foyer par la mère et les séjours de plus en plus épisodiques du fils. La présence dans l'île est gage d'affection ; l'éloignement, de désamour : la dialectique affective s'impose aux personnages lodsisiens comme une mécanique parfaitement huilée qui ne connaît aucun grippage. Comme s'il procédait à un état des lieux, le jeune observateur des photographies remarque laconiquement : « Ensuite, il n'est plus dans la maison, il n'est plus sur l'île. » (p. 200). Le constat part du centre que représente la maison pour s'étendre à l'île. Peu importe où se trouve Emmanuel, peu importe l'ailleurs qui l'accueille : l'essentiel réside dans le fait qu'il n'est pas dans l'île.

La Séparation île-continent. A l'instar d'un touriste en pays étranger, Romain éprouve le besoin de rappeler à l'hôtesse de l'hôtel, lorsqu'il arrive à Lyon d'où il vient : « Romain Durieux, dit-il à la femme de la réception. J'ai réservé une chambre par téléphone. Je vous avais appelée depuis la Réunion [*sic*]. » (p. 8). Réflexe d'étranger en terre étrangère que d'informer du lieu de sa provenance : ressenti comme un gage de reconnaissance, l'individu a spontanément tendance à brandir celle-ci comme un trait identitaire. C'est dire assez que ce qui sépare l'île du continent ne ressortit pas seulement à l'éloignement géographique.

Mentionnée page 21 (*incipit* de la deuxième séquence de *QJL*), l'annonce par voie de presse, un an avant, de l'exposition commémorative dédiée à Simon Rivière, ne peut manquer d'étonner le lecteur métropolitain. Il est d'ailleurs fort à parier qu'une telle promotion à ce point anticipée serait passée sous silence en France ou ne requiert que peu d'attention. A travers cette fiction publiée en 1996, l'auteur illustre ainsi, en se gardant de juger et sans s'appesantir, le besoin de reconnaissance qu'éprouvent les insulaires à l'égard des métropolitains. Implicitement, il raconte aussi, d'un même jet, la blessure narcissique encore à l'œuvre. L'article du *Peuple*, cité dans les lignes qui suivent, prend en charge l'ethnocentrisme hexagonal en évoquant l'« un de ses enfants qui avait quitté les bords du

Rhône avec ses parents pour s'exiler à La Réunion » (p. 21). L'île y est envisagée comme un lieu d'exil. Un périodique local appréhende l'île, son principal espace de diffusion, comme une aire lointaine ! Les références et les repères qui signifient la distance sont différents pour l'insulaire et pour le métropolitain. Le pastiche que donne à lire cet extrait d'article dénonce la banalisation de l'annulation de cette *différence* : elle est telle que les insulaires la prennent eux-mêmes en charge.

L'indifférence constitue probablement le désinvestissement affectif ou l'absence d'investissement affectif le plus cruel. Dans ce même roman, Romain recourt à la distanciation de l'humour pour y faire face :

« Il pensait parfois que s'il avait emmené Ivana à la Réunion [*sic*], lui avait montré Hélène et Michaël marchant dans la rue de Paris, sur le trottoir en face du leur, "C'est ma femme et mon fils", elle aurait répondu : "Je sais, tu me l'as déjà dit". » (p.191-192).

Romain se répète. C'est moins l'écart d'âge qui est ainsi exprimé que la pensée qui ne progresse pas, qui bégaie et demeure en suspens sur une frustration. L'humour œuvre à l'instar d'un mécanisme de défense. A travers Ivana, l'indifférence dénoncée est le fait de tout l'occident, elle n'est pas l'apanage exclusif de la France continentale. Les fantasmes de Romain parachèvent la figure de l'hétaïre. Indifférente à l'autre vie de son amant, comme celui-ci montre peu d'attention pour son origine pragoise (tous deux sont des exilés écorchés), Ivana l'est également à tout ce qui a trait à la vie de famille, à la figure maternelle. Dans l'économie imaginaire qui lie l'île et le continent, ce dernier afficherait le détachement affectif de la courtisane.

C. 4. L'île comme objet

La Quête. Le personnage de Romain est sans aucun doute celui pour lequel l'île tropicale se trouve au centre de ce qu'il convient d'appeler une quête intérieure. Le projet de se rendre dans l'océan Indien s'impose à lui à la suite d'un accès d'envie et de renoncement à la fois. En effet, témoin de l'attention que son père porte à l'égard d'étudiants, il préfère différer le moment de le rencontrer et s'éloigner physiquement de Paris (p. 88). La Réunion fait alors l'objet d'un « dessein » qui consiste à ne plus « se trouver sur sa route ». C'est encore en fonction de ce père que Romain élabore ce *choix* de vie.

En fait, au lieu d'entrer dans une nouvelle étape de sa vie, Romain ne fait que la maintenir dans son état actuel. La distance perdue, elle s'éprouve seulement dans un autre lieu, qui n'est pas sans lien avec ce père. L'unique changement réside dans le fait que la distance subie devient agie, à défaut d'être réellement voulue. La Réunion apparaît ici, explicitement, dans l'économie du contrôle des événements, chère aux personnages lodsisiens. La mutation obtenue pour enseigner dans l'île ne constitue qu'un « alibi » social (p. 115-116) : il s'agit en effet de « rejoindre le monde qu'il s'était créé autrefois » (p. 116). Autrement dit, de confronter ses constructions imaginaires à la réalité, dans l'espoir de mettre un terme aux frustrations à partir desquelles il a bâti les perspectives de son existence. Mais c'est aussi déplacer la réalité de cette économie ailleurs que là où elle se joue, à savoir dans la confrontation au père géniteur qui réside à Paris depuis plusieurs années. Telle est la première motivation de cet exil que rapporte le récit. Se rendre à La Réunion revient donc à s'exposer au désenchantement, ne serait-ce que parce que ce n'est pas tout à fait là où *ça* se joue à présent. On perçoit aisément les échos que connaît une telle quête personnelle avec les aspirations séculaires qui ont soutenu la colonisation et qui demeurent à l'état de traces actives dans l'imaginaire collectif. Le mythe du « paradis sur terre » sévit encore, lorsqu'il s'agit pour le personnage de recouvrer la paix intérieure. Les actes de Romain s'opposent à ses désirs avoués : aller à La Réunion pour ne pas être sur la « route » de son père consiste précisément à mieux se trouver sur ses traces, mais avec un temps de retard, à le suivre en différé.

La seconde motivation est liée à l'écriture, et en deçà, à la langue intime de Romain. Il semble qu'il aspire, inconsciemment et de façon illusoire, à se départir du *monolinguisme de l'autre*, pour reprendre l'expression de Jacques Derrida. Romain effectue une thèse de doctorat qui consiste en biographie de son père écrivain. S'éloigner du père pour mieux y revenir, tel semble être le *credo* du personnage. Cependant, il ne parvient pas à aller au bout de son projet. Son parcours est à l'opposé de celui de son éditeur qui, lui, « était venu à La Réunion pour ce manuscrit » et « ne voulait pas revenir sans. » (p. 134). Etymologiquement, l'éditeur est « celui qui fait paraître au jour, produit ». Son rôle relève de la maïeutique. Or, Romain échoue à advenir à soi-même. Pour que son texte biographique

soit, il lui faut trouver sa propre place dans le tissu de la vie de son père. Comment pourrait-il y parvenir en dehors de ce père, et en demeurant un inconnu pour celui-ci ?

L'échec de la confrontation avec la réalité amène Romain à reconsidérer les motivations qui l'ont amené à s'installer dans l'océan Indien. Lors de son entretien avec le couple des Keller, le personnage les présente ainsi : « Il dit alors que c'était pour mieux pénétrer l'œuvre de son père qu'il était allé à la Réunion [*sic*] en 1977, [...] » (p. 166). L'année 1977 est celle où l'auteur, Jean Lods, y retourne pour la première fois depuis qu'il l'avait quittée avec sa mère pour passer son baccalauréat en métropole. La confrontation avec la réalité se transforme en la rencontre des deux imaginaires du père et du fils. L'île en serait le lieu de rendez-vous.

Le Rejet. Si l'île offre une scène de prédilection dans la quête personnelle des personnages lodsien, elle est aussi synonyme de rejet. Celui-ci est le pendant négatif de la quête. Il manifeste avec éloquence le caractère passionnel de l'appréhension de l'île dans les fictions lodsien. Tantôt elle est objet du rejet, tantôt *elle* rejette.

Après le suicide de son père, Yann Toulec a construit sa vie dans le rejet de l'île tropicale. Dès les premières pages du *Bleu des vitraux*, il dresse la liste de toutes les parades élaborées avec le temps :

« Il y avait aussi ma façon de fuir ceux qui auraient pu me connaître enfant, de me taire quand on me parlait de la Réunion [*sic*], de n'en jamais parler moi-même, de couper la télévision si l'écran se colorait des images de l'île, de refuser jusqu'à l'idée d'y retourner un jour, [...] » (p. 22).

Ce mode de *contre-emploi* consiste en une occultation délibérée, organisée, aussi consciente que méticuleuse. Le principe essentiel est d'esquiver tout ce qui est susceptible de rappeler l'île ou de rappeler à l'île : la fuite des êtres pour qui cet espace est intimement lié à leur vie, le silence, les différents éléments susceptibles d'en éveiller le souvenir, ... Le rejet de l'île constitue une étape dans le deuil de son père. Ce n'est pas le fait d'une volonté délibérée qui soustrait Romain aux manifestations de l'île tandis qu'il se trouve à Lyon, mais le fruit du hasard : « Une chose pourtant était rassurante, il n'y avait rien sur la Réunion [*sic*], toutes les photos qu'on lui montrait concernaient la part lyonnaise de la vie de Simon Rivière. » (p. 162). Il s'agit de clichés des premières années de la vie de son père (p.

163). Cependant, il vit lui aussi dans le rejet de l'île. Le récit de la destruction de la biographie de Simon Rivière (huitième séquence, *QJL*) s'achève par la décision que prend Romain de différer son retour dans l'océan Indien : « Il se disait qu'il ne pouvait pas rentrer à la Réunion [*sic*], pas encore, qu'il lui fallait reculer son départ. » (p.173). Rentrer a-t-il un sens quand le personnage vient de détruire ce qui avait motivé son départ ? Dans quelle mesure Romain prend-il une décision qu'il est possible de prendre ? L'île appartient-elle encore aux horizons de sa vie ?

Lorsque Yann imagine les jours qui ont précédé la rencontre de ses parents, il formule le vœu que sa mère ne puisse pas atteindre l'île : « Si je pouvais causer au *Portbos* une avarie qui le détourne de sa route et force Anne-Sylvie à débarquer ailleurs qu'à la Réunion [*sic*] ... » (p. 32). A l'heure des bilans, il traque la cause des maux, les éléments par lesquels le mal arrive. Il identifie l'arrivée de la jeune femme comme l'un d'eux. Grâce à sa fantaisie, il explore des situations qui relèvent d'un pouvoir quasi démiurgique. Si le rejet du paquebot n'a pas lieu, l'hostilité complexe des insulaires à l'égard des zoreils ne tarde pas à opérer, d'une manière bien efficace. Le fantasme de contrôle de Yann trouve un écho dans les regrets de Romain : « Il pensait que c'était l'inverse qu'il aurait dû faire, rentrer à la Réunion [*sic*] le plus tôt possible, mais maintenant c'était trop tard. » (p. 175). Pour se justifier à soi-même le fait qu'il repousse la date de son retour, le personnage s'en prend à sa proscritation. En filigrane, la liberté de revenir continue d'appartenir à ses yeux au champ des possibles, alors qu'il n'en est rien depuis longtemps.

Le Retour impossible. Romain Durieux est bien le personnage pour lequel se pose avec la plus grande acuité l'impossibilité du retour dans l'île de l'océan Indien. Lorsque la réceptionniste de l'hôtel lui demande s'il rentre à La Réunion, il acquiesce (p. 229). Pourtant il prend le premier train pour Paris afin de se rendre à Prague. Dans le train en route pour la capitale tchèque, il ne peut s'empêcher d'explorer le déphasage entre ce qu'il fait, le lieu où il est, et ce qu'il aurait dû faire : « Il pensait qu'à la même heure il aurait dû être dans le Boeing qui le ramenait à la Réunion [*sic*]. » (p. 231). Au fond de lui, Romain n'est pas plus en route pour Prague que pour La Réunion. Il habite un non-

lieu qui se situe entre un idéal relatif qu'il se laisse imposer et la satisfaction sans cesse imminente et toujours refusée de son désir profond. C'est cet entre-deux qui le suit où qu'il aille. Le choix de la destination du nord coïncide avec l'impossibilité du retour dans l'île tropicale. L'échange d'une destination pour l'autre est très éloquent (p. 250-252). Mais la renonciation a lieu probablement grâce à cette capacité, semblable à celle de Yann Toulec, bien qu'employée différemment, de convoquer ou de rejeter, à l'envie, l'île tropicale : « La femme baissa la tête pour se rasseoir à son bureau et la Réunion [sic] s'effaça de ses yeux. » (p. 251). L'espace insulaire indiaocéanique est définitivement l'espace de prédilection de l'imaginaire.

L'île constitue un espace sans lieu. Associée à la figure maternelle, La Réunion d'Eric Feuguet s'impose comme un centre, au sens symbolique du terme, de sorte qu'elle génère des espaces sans lieu. Remarquons qu'il est le seul narrateur-personnage pour lequel l'île représente un centre. Il se distingue également pour le fait de n'avoir vécu que dans l'île, à l'exception des semaines passées en France continentale pour ses études. A Paris, le jeune homme, libéré des exigences quotidiennes de sa mère, éprouve un malaise qui n'est pas seulement le fait du mal du pays : « Je perds pied, je me laisse aller : tu n'es pas là, restée à la Réunion [sic]. » (p. 24). L'axe autour duquel s'organise toute son existence fait défaut. L'île est l'espace qui le renferme. Le centre qu'il représente absorbe tous les autres espaces, comme par une force centrifuge, au point que le narrateur-personnage se résout à ce constat : « Oui, loin de toi c'est l'échec, puis l'abandon, le retour dans l'île. » (p. 25). La structure de la phrase est telle que le dernier groupe nominal qui la constitue peut être analysé à la fois comme le troisième sujet de l'auxiliaire « être » ou comme l'apposition qui caractérise le deuxième, c'est-à-dire « l'abandon ». Ainsi ce dernier serait-il inéluctable et permanent, dans l'éloignement comme dans le contact. Dans les deux cas, il désigne un renoncement à soi-même.

L'île malade. La lagune du *Silence des autres* et de *La Part de l'eau* n'est pas le seul espace ravagé, à l'image du paludisme qui tue lentement Tonio. La Réunion est perçue également par Sven comme un espace affecté d'un mal inconnu :

« [...] l'île est petite, maintenant, abîmée, avec ses montagnes pelées où la mousse se détache par plaques, avec les lits de rouille des cascades desséchées, avec le tapis étouffant de la forêt sur les plateaux et les vallées. » (p. 102).

Les termes « abîmée, pelées, se détache, plaques, desséchées » appartiennent au champ lexical du corps en état de décomposition. La vision peut également évoquer une dermatose tropicale. Organique, l'île est ici réifiée. L'apparence physique de l'île manifeste le travail en cours de la mort. L'adjectif « étouffant » rend compte du malaise provoqué par son hostilité. Sven choisit des jeux tels qu'ils lui permettent de se sentir vivre. Après un cent mètres, sentant son pouls, il se rassérène : « Tout marche, pense-t-il, rassuré, c'est l'île qui est malade, c'est la maison, c'est le vieux... » (p. 134). L'ordre des zones affectées n'est pas fortuit : il progresse de l'environnement à l'individu, ou de l'espace le plus étendu à l'individu, en passant par l'intimité du « foyer ». Le mal de l'île gagne tout ce qui se trouve sur son sol. Afin de mieux saisir cette déliquescence, il importe de considérer la place de l'île dans l'espace triangulaire lodsien.

Chapitre 2

Pour une Partition de l'Autre de l'Autre : L'Europe, le chef-lieu tropical et l'espace nordique

L'ancienne colonie et la métropole du passé rencontrent l'île et trois capitales urbaines européennes d'aujourd'hui¹⁹². A travers la représentation de l'île en France continentale et de la France dans l'île tropicale se dessine *l'Autre* qui préside, pour les narrateurs et personnages lodsien, à l'entre-deux du département et de sa métropole. Entendons par « Autre », le *grand autre*, ou l'altérité idéale qui s'impose comme référence absolue. Nous envisagerons l'expression « grand Autre » dans cette double acception lacanienne qui relève d'une idéalisation de l'altérité et renvoie à la fois à la Loi qui fait les lois et au trésor des signifiants.

L'une des particularités de la géographie lodsienne au sein de la littérature réunionnaise francophone réside dans le prisme, qui tend à revêtir les aspects d'un huis clos que réalisent l'île indiaocéanique, la France continentale et l'espace que nous appelons « nordique » car constitué d'une lagune, du pôle nord et d'une île de l'archipel des Wadden (Mer du Nord). Ces trois terres représentent trois facettes différentes de l'espace nordique. La mise en présence des deux espaces français et réunionnais ne reste pas duelle, mais introduit cet espace tiers qui est à la fois l'autre du continent et l'autre de l'île. Notre objectif est d'envisager la fonction de cet espace nordique dans ce huis clos ainsi

¹⁹² Nous développons ici une réflexion que nous avons présentée à l'Institut Français de Londres, en novembre 2003.

que sa fonction dans l'écriture romanesque. Dans quelle mesure s'impose-t-il comme l'*Autre* de l'*Autre* de l'île-métropole ? C'est pourquoi avant d'explorer cette fonction, il importe tout d'abord de mettre en regard les étapes intermédiaires constituées par Paris, Lyon et Prague, les villes de l'art vivant déjà mort, avec Saint-Denis, cité figée dans son histoire.

De cette façon serons-nous à même de répondre aux deux questions suivantes : l'écriture romanesque de Jean Lods ne donne-t-elle lieu qu'à une mise en scène des fantasmes *post*-coloniaux ? Considérons ce qualificatif dans le sens historique du terme, ainsi que dans son acception affective, dans ce qu'il suppose en fait d'affects en tant qu'« après-coup ». Dans quelle mesure cette œuvre littéraire de la deuxième moitié du vingtième siècle, autrement dit dans le contexte postcolonial, au travers de la textualisation de l'espace qu'elle met en œuvre, illustre-t-elle et surmonte-t-elle les contradictions intrinsèques de l'*hosti-pet-s*¹⁹³, du pouvoir d'hospitalité ? La première question a trait au vécu et au vivre de l'espace, tandis que la seconde interroge la géographie imaginaire pour ce qu'elle offre en fait d'espace à vivre. Nous espérons ainsi observer comment le dépassement de la bipolarité île-métropole invite à concevoir le danger de l'engluement que représente la logique d'ingérence souvent adoptée d'un côté comme de l'autre.

Pour rendre plus aisée la lecture de notre analyse de la représentation de cette géographie, nous proposons un certain nombre de cartes. Leur fonction est de contribuer à rendre compte de l'occupation de l'espace, synonyme ici de territoire, tel qu'il est livré par le texte : seuls les lieux évoqués dans les fictions lodsienes ont été retenus.

¹⁹³ Cette notion « *hosti-pet-s* » est explorée par Jacques Derrida dans son entretien avec Anne Dufourmentelle, restitué dans l'ouvrage *De L'Hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997. Le philosophe l'emprunte à Emile Benveniste (*Le Vocabulaire des Institutions indo-européennes, 1, économie, parenté, société*, Paris, Les Editions de Minuit, 1998, chapitre 7 « L'Hospitalité »).

A. Les Capitales occidentales : la disqualification de l'espace dans la dialectique de l'art et de la culture

Ces trois capitales européennes manifestent également cet *Autre* déjà-là. *Quelques jours à Lyon* fait de Paris, ville du bonheur inaccessible, le pendant de Lyon, ville des échecs. Pour observer ces trois cités européennes, suivons l'itinéraire du dernier personnage principal de Jean Lods, Romain Durieux, et envisageons successivement Lyon, Paris et enfin Prague, dans l'ensemble des fictions.

Le terme « France » est rare dans l'œuvre de Jean Lods. Le terme administratif et politique « métropole » se fait encore plus rare. On relève deux occurrences dans *Quelques jours à Lyon*, pages 21 et 80. Chaque évocation de l'hexagone contient en filigrane ou explicitement une comparaison à l'île de l'océan Indien. Tel est le cas par exemple lorsque le narrateur de ce récit évoque le sentiment d'étrangeté qu'elle inspire : « Il s'était retrouvé seul dans la bousculade de l'aéroport, étranger à tout encore plus qu'en France, sans savoir où aller et dans l'impossibilité de faire demi-tour. » (p. 116). Comme le montre l'étude que présentent les pages suivantes, elle constitue un espace déceptif : Romain Durieux conclut que l'objet de sa quête, en fait, « était d'un autre temps, d'un autre monde » (p. 86). De plus, lorsque la filiation y est possible pour le père (Simon Rivière, page 76), elle ne l'est point pour le fils, oppressé dans la relation fusionnelle que lui impose sa mère (*QJL*, p. 168). A travers elle, se cristallise, dans la plupart des romans de Jean Lods, la problématique de la filiation ou la filiation problématique. Dans quelle mesure cette question de la filiation peut-elle être envisagée comme une représentation métaphorique des relations que noue l'espace hexagonal avec les autres espaces lodsien ?

A. 1. De l'art vivant déjà mort : Lyon et Paris

Romain ne connaît de Lyon que ce que l'on appelle « le Grand Lyon », les quatre arrondissements de la partie la plus ancienne de la cité. Les quartiers des Canuts (la gare d'arrivée, page 7, et les alentours animés de la Place Bellecour) et de la Part-Dieu (l'exposition Simon Rivière, le

domicile de Sonia Giroday, pages 142-143, et la gare de départ, page 230) sont très largement représentés. A la différence de Paris, ville des séjours aussi brefs que volontaires, Lyon semble le lieu de rendez-vous des échoués de la vie : Simon Rivière dans les années 1950, Romain Durieux, sa femme Hélène et sa maîtresse Ivana Pacek en sont autant d'illustrations. Le lecteur apprend rapidement que leurs échouages respectifs revêtent un caractère non intentionnel tel qu'ils deviennent des échouements. Page 149, les considérations vindicatives de Sonia Giroday montrent que l'ascendant qu'elle exerçait sur Simon signifiait pour lui une perte de repères dès qu'il s'éloignait d'elle. Certes, afin de démontrer à Romain que sa naissance a été une erreur du cours de la vie, elle amplifie cyniquement cette emprise, qui n'en est pas moins réelle. Pour ce qui est d'Ivana, elle a suivi un Français, prétendument homme d'affaires (p. 79) qui, sans prévenir, l'a laissée à Lyon. C'est le poids du regard social, avec le soutien de ses suppôts, sa mère et de sa tante Sonia, qui pousse Hélène à prendre le premier avion pour Lyon (pages 223 et 231). A l'instar de Romain, et comme par un juste retournement de situation, elle ne décide pas elle-même véritablement de sa présence dans la cité française. En effet, Hélène apprend à Romain l'annonce parue dans le journal quant à l'exposition et considère sa présence comme une obligation filiale. Pages 22-23, l'insistance de la jeune femme manifeste *a contrario* la désapprobation de Romain, bien qu'il ne l'affirme pas. L'attitude d'Hélène le spolie de son libre-arbitre : « Mais, par la suite, il avait été tacitement admis qu'il avait décidé de se rendre à Lyon, on avait commencé à préparer son voyage, à en parler comme de quelque chose de définitif. » (p. 23). La conjonction de coordination d'opposition qui ouvre cette phrase-paragraphe, clause d'une sous-séquence, augure de cette désappropriation à l'œuvre. Le verbe « admettre » à la voix passive, ainsi que le pronom personnel sujet indéfini, rendent tous deux compte de la dépersonnalisation de Romain. Le malaise qui se manifeste comme une forme « d'impuissance qui paralysait ses actes » (p. 200), exprimé dès le début du roman (page 9), n'en est que plus profond. Cette aboulie est celle dont il s'était vu affecté adolescent, peu après son arrivée à Paris (p. 88).

Probablement est-ce malaise qui explique que Romain arrête à ce point son attention sur des manières d'être ou des éléments qui l'oppressent. Lorsqu'il ne les trouve pas, il les invente, les

suppose, tel l'intérieur et le mode de vie bourgeois qu'il prête au domicile d'Elisabeth Keller (page 78). Les motifs affichés de sa présence à Lyon, liés à l'exposition commémorative, le contraignent d'accepter quelques mondanités tout à fait prévisibles. La présence d'Ivana, certes quelque peu « canine », lui permet de rompre ce mode relationnel surfait, car « [m]ême en compagnie des gens qui lui étaient le plus proches il se sentait toujours un peu tendu, comme dans l'obligation d'un faire-semblant qui l'empêchait d'être lui-même » (p. 137). Socialement, Romain se doit de donner le change non pas tant pour lui-même (il ne serait probablement pas à Lyon), mais pour son épouse, et en deçà, pour se montrer, à ses propres yeux, à la hauteur du clan des Giroday. Les fréquentes déambulations du personnage dans les rues de Lyon constituent un moyen d'exorciser ce malaise diffus qui l'habite depuis qu'il a posé ses pieds sur le tarmac lyonnais. Contrairement aux allées et venues des narrateurs-personnages dans les cirques réunionnais, ses va-et-vient n'organisent pas une fuite, mais correspondent davantage aux progressions d'un animal piégé. En effet : « Il sortait alors, marchait, marchait sans fin, comme si le déplacement lui retirait ce poids qui l'écrasait. » et « Il se laissait porter par la foule le long des trottoirs [...] » (p. 177). Romain échange le flot du Rhône avec celui de la foule : la veille, il « suivait la berge pendant un moment, traversa le pont Morand, s'arrêta entre les deux rives, contemplant l'eau grise. (p. 176). Depuis les travaux de Bachelard, on sait que l'eau qui coule est une eau vive, cependant, ici sont ambivalence est double en raison de sa couleur sombre (identique à celle de la Saône, page 77) et du fait du point de vue qui l'envisage : entre deux rives. Le temps qui s'écoule à travers ce flot et observé en surplomb ne peut être de bon augure. Le Rhône est souvent associé au temps suspendu (*cf.* p. 226). La déambulation manifeste la volonté de suspendre le cours des événements et dénonce le sentiment d'être dépassé par celui-ci. Elle s'avère heureuse et de quelque efficacité « thérapeutique » uniquement lorsqu'elle n'est plus entreprise dans ce seul but, autrement dit lorsque Ivana est pendue à son bras (p. 210). Mais souvent la déambulation mime une fuite de quelque chose d'intangible ou de quelqu'un qui se trouve très loin :

« Romain frissonnait à l'évocation de cette scène atroce, se levait où qu'il se trouvât, s'enfuyait. Il marchait. Il se disait qu'il ne pourrait rien faire d'autre que marcher et dormir jusqu'au moment du départ. » (p. 218).

Le personnage imagine Hélène à la Réunion, raccrochant le combiné qui demeure silencieux. Sa fuite l'entraîne dans un café de nouveau, mais cette fois place de la Croix-Rousse, c'est-à-dire à la limite nord du cercle qui constitue son territoire lyonnais. Ces ballades dans les rues font taire partiellement ou pour un temps les manifestations de l'angoisse, sans en détruire les causes : « après avoir vainement déambulé dans Lyon » (p. 44) et « Il avait erré dans Lyon, était retourné dans sa chambre sans oser se coucher, espérant que la fatigue finirait pas l'abattre. » (p. 232). Le malaise semble le fait de ce que Lyon peine à assurer son rôle de ville mémoire dans sa vie, en raison de la présence prégnante de son père. De plus, à cause de l'éloignement, elle peine également à cristalliser en elle, à se faire témoin des ruptures et des continuités de sa vie. Indubitablement, ce malaise est lié aux réminiscences de l'enfance qui surprennent Romain sans cesse.

Ces retours du passé rencontrent en écho le passé du père, et probablement non sans un effet d'*inquiétante étrangeté*. Certes, c'est avec un certain soulagement que Romain découvre des clichés relatifs à « la part lyonnaise » de la vie de Simon (p. 162), mais les croisements biographiques n'en sont pas moins troublants : cette vie lyonnaise précède, pour le père comme pour le fils, le bouleversement de l'épisode réunionnais qui l'éclipse sans difficulté. Ses résistances affectives inhibitrices l'incitent à tenter de « retrouver Lyon » (p. 28), et cela tout d'abord au travers de la nourriture (« Une salade lyonnaise. Un cervelas. », *ibidem*, « une bière » dans « un café de la place Bellecour » p. 29). A peine a-t-il commencé à surmonter ses entraves intimes que le passé fait retour, en la rencontre d'une amie de sa mère. La désobjectivation est immédiate : « C'était comme si quelqu'un avait répondu pour lui. » (p. 29). Reviennent alors le souvenir des vacances, dans un chalet, près de Grenoble. Le fait que sont évoqués à trois reprises, éloignées les unes des autres (pages 30, puis 72 et 77), ces seuls souvenirs que Romain a de ses parents partageant le même toit, ainsi que le séjour de Simon en 1952, montre toute l'importance de ce que fait resurgir cette femme. Cette rencontre fortuite entraîne d'autres souvenirs de son enfance à sa suite (page 32). Romain ne contrôle plus du tout sa mémoire. Bien que moins fortuite, la rencontre d'Elisabeth Keller éveille avec une grande acuité les souvenirs et images de la dernière année que le fils du grand écrivain a passée à Lyon (p. 80-82). Il en est de même de l'entretien

avec Sonia qui réactualise les sentiments du petit garçon « accroupi sur la terre froide de la cabane au milieu du chantier, contemplant les photos de Simon et de Sonia à la lumière de la torche suspendue à un clou du mur » (p. 154). Seule la présence d'Ivana aide Romain à faire face à son passé, car très vite elle l'accompagne dans ce cinéma mémoriel que lui impose la ville de Lyon (le jardin public, p. 188 ; le quartier de la Part-Dieu et ses commerces, p. 201). L'émollient qu'apporte la jeune Tchèque ressortit à son détachement : « Il avait l'impression que de moins en moins de choses le rattachaient à sa propre existence, que son passé s'en allait par morceaux, ainsi que peu auparavant les plaques de neige [...] » (p. 191). Cette phrase est très importante car elle établit le lien entre le nord et Lyon. En effet, ce détachement, que le narrateur prête au naturel d'Ivana, annonce déjà la caractéristique essentielle du Grand Nord.

Certains éléments montrent que Lyon préfigure le Nord. Dès le début du roman, il apparaît avec le « brouillard oppressant [...] qui recouvrait » la ville (p. 25). Mais c'est surtout la neige qui signale sa présence dans la cité. Dans le texte, ses premières manifestations, lyonnaises, sont dotées d'une connotation positive. Elles vont de pair avec une forme d'appel mystérieux : « [...] c'était de cette immensité neigeuse dont il avait besoin, [...] Et voilà qu'aujourd'hui, dans ce Lyon enveloppé par l'hiver, la même nostalgie de ce grand silence blanc le reprenait. » (p. 135). Les termes « besoin » et « nostalgie » sont explicites. Néanmoins, ce dernier ne suppose pas un *déjà-vu*, comme le donnerait à entendre son acception dans l'usage courant contemporain. Le récit n'apporterait dans ce cas aucun éclaircissement. En fait, ayant pour étymon le lexème grec *nostalgia*, composé de *nostos* « le retour » et *algos*, « le mal, la souffrance », il est employé ici dans un sens plus rare, littéraire, apparu au XIX^{ème} siècle, de « regret mélancolique d'une chose idéale que l'on n'a pas eue »¹⁹⁴. Page 178, ce Nord idéalisé s'introduit dans la cité lyonnaise, grâce aux rayons de « la librairie Flammarion la place Bellecour »¹⁹⁵. Ils dévoilent sous les yeux de Romain les corps de femmes des peintres expressionnistes. Le Nord apparaît au travers de la peinture contemporaine d'Europe de l'est, qui doit son rayonnement

¹⁹⁴ Apparu en 1834, dans *La Recherche de l'absolu*, d'Honoré de Balzac, selon le *Dictionnaire historique de la langue*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000, volume 2, p. 2394.

¹⁹⁵ Cet établissement existe bel et bien au numéro 19 de la Place Bellecour.

notamment à ces deux maîtres, Klimt et Schiele, que le personnage découvre quelques semaines plus tard à Prague (p. 235). Leurs nus féminins sont intimement liés dans l'esprit de Romain à l'image d'Ivana, représentante à son insu du Grand Nord : « Il revoyait Ivana étendue sur le lit de l'hôtel à Lyon. » (*ibidem*). La jeune Tchèque se fait ainsi l'emblème d'un art vivant. Mais le Nord, à Lyon comme à Prague, fond comme les mots qui fondent comme la neige (p. 243) : à Lyon comme à Prague, le Nord demeure un appel. A Lyon, se trouve « l'eau grise » du Rhône « où tombait la neige aussitôt noyée. » (p. 131).

L'une des particularités de la façon qu'a le personnage principal de vivre l'espace lyonnais réside dans la façon quelque peu archaïsante de se repérer en fonction du fleuve : « la voiture passa le Rhône » (p. 7), il « descendit la rue en direction du Rhône » (p. 10 et 215), « l'immeuble au bord du Rhône » (p.69), « déboucher au bord du Rhône » (p. 175), « jusqu'au Rhône » (p. 206), « la rue d'en face qui descendait vers le Rhône » (p. 221). Il prend sa source en Suisse, de la fonte d'un glacier qui se trouve près de Gletches dans le massif du Saint-Gothard. Sa couleur est le gris, comme le rappelle encore l'épithète employée page 188. L'importance du fleuve transparait dans la périphrase utilisée communément pour désigner la ville : « les bords du Rhône » (p. 21). Mais l'histoire familiale des Rivière en fait, par ailleurs, un objet de contemplation atavique (page 72). La Saône est l'autre cours d'eau de Lyon, pourtant elle ne connaît que deux occurrences dans le roman. La deuxième permet d'expliquer en partie cette préférence pour le Rhône, dans la ville lodsienne :

« Il atteignit le quai, le remonta jusqu'au confluent des deux fleuves, s'immobilisa, fixant la ligne de partage des eaux. La Saône était plus limoneuse que le Rhône, un coin boueux s'enfonçait dans le flot uniformément gris et s'estompait au fur et à mesure. » (p. 216).

L'opacité de la Saône fait de son eau une barrière d'abord infranchissable (nous renvoyons aux termes soulignés), puis invisible (« estompait »). En revanche, le Rhône, allié de la neige, est associé à sa blancheur immaculée et devient par ce trait même un émissaire du Grand Nord : la « berge du Rhône ensevelie sous la neige » (p. 132) et « les plaques de neige glissant dans le Rhône » (p. 191).

L'exposition rétrospective consacrée à Simon Rivière justifie la présence de Romain à Lyon. L'insistance de sa femme, Hélène, pour qu'il se rende à son inauguration (p. 22), est liée au dépôt que

le fils de l'écrivain doit faire du manuscrit biographique (p. 134) : pour l'éditeur, comme pour Hélène, les deux événements devaient être concomitants. Or, Romain manque le vernissage et détruit le manuscrit. On apprend également que Sonia Giroday, à la manière de Pygmalion, a façonné la vie de son époux, en encadrant de façon quelque peu tyrannique la publication de ses romans ainsi que leurs promotions. Hélène semble vouloir jouer la même fonction auprès de Romain. Ainsi le père comme le fils ne sont-ils pas maîtres de leur vie. Les pages 23-24 et 28 relatent l'impossibilité qu'éprouve Romain à franchir les portes de l'exposition qui tend à apparaître comme un temple-mausolée dédié à un homme qui, ainsi consacré, n'en paraît que plus étranger. Cela est patent lorsque, quelques jours plus tard, devant ces mêmes portes, il contempera en compagnie d'Ivana l'affiche qui annonce la nouvelle exposition sur un peintre : au lieu du portrait de ce dernier, le visage de son père ne cessera de s'imposer à son esprit (p. 192). Dans le contexte de la promenade des plus temporelles et des plus ordinaires, l'écrivain prend alors tout à fait l'aspect d'une idole d'une ère nouvelle. Cette scène fait pendant à l'observation de l'affiche réelle : « Et en dessous, en caractères plus petits : « L'Homme, l'écrivain ». [...] le visage en noir et blanc de son père qui souriait avec cet air satisfait de lui qu'il détestait. » (p. 10). Ce n'est qu'à Prague (page 234), donc très loin de Lyon, que le narrateur commente la difficulté du personnage à passer à l'acte : « Là encore il s'arrêtait au bord de l'événement, il avait peur de son émotion comme d'une menace. ». Le réalisme psychologique est tel que cette explication n'est donnée que lorsque le personnage est géographiquement à l'abri du lieu « du délit ». La visite rendue à Ivana à Prague reproduit le sentiment d'impuissance, mais de façon très atténuée.

La visite de l'exposition s'étend des pages 70 à 75. Son déroulement chronologique renvoie à la solennité des traditionnelles rétrospectives biographiques relatives à des artistes ou à des personnalités qui ont marqué leur époque. Elle est installée dans une seule salle spacieuse contenant une succession de vitrines qui renferment des photographies et des lettres. Elle fonde la légende de l'écrivain sur l'accès soudain à la notoriété et présente une abondance de documents concernant la part réunionnaise de la vie de Simon Rivière. Romain se joint un instant à un groupe et suit avec une grande attention l'évolution des ongles rouges de la main du guide. Ceux-ci, désignés par le terme « élytres », identifient

la main à un coléoptère. On pense alors au scarabée, symbole de la résurrection dans la mythologie égyptienne. La comparaison de la jeune guide à une infirmière qui participe à la guérison d'un malade prolonge cette idée du pouvoir de régénérer la mort. Tout le rêve que fait Romain du retour *post mortem* de son père, dans l'île de son enfance, offre un autre prolongement de ce motif. Mais les photos que ses mains repositionnent sont associées à un papillon épinglé, autrement mort. L'exposition évoque alors une expérience de taxinomie. Le guide de l'exposition est en fait Elisabeth Keller, la nièce de l'écrivain, comme on l'apprend quelques pages plus loin. La scénographie de la vie de son père renvoie concrètement au personnage le double constat de l'importance des Giroday et de la lacune relative à sa mère et lui, son unique fils. Là résident à la fois l'intérêt et la fonction romanesque de l'exposition consacrée à la vie du père : celle-ci contraint le fils à se confronter à la question de sa place dans la filiation. En sa qualité de Pygmalion, Sonia Giroday se charge de répondre à cette question : «D'ailleurs vous n'aviez rien à faire là. Du moins en tant qu'acteur. L'inauguration était réservée à ceux qui ont tenu une place dans la vie de Simon Rivière. », ce à quoi elle ajoute « [...] la place que vous occupiez dans sa vie a toujours été réduite à moins que rien, j'ai su le défendre contre vous. » (p. 148). Par le statut qu'elle s'octroie, aussi difficile à définir soit-il, Sonia continue avec Romain ce qu'elle a toujours fait avec son père : elle impose sa vision des événements et des êtres, elle exclue toute représentation autre. L'exposition¹⁹⁶ rend compte de son appréhension : la place du fils dans la vie du père est absente. Elle se fait l'épiphanie de l'arrêt qui pèse sur la filiation, vive.

¹⁹⁶ Cf. remarque sur les sens de ce terme, dans I, 2, « Nourrir ses ancêtres », p. 110-111.



① Quai de Serbie ② Pont Morand

Carte n°2 : *Le Centre de Lyon arpenté par Romain*

Ce plan retrace les principaux lieux que traverse Romain Durieux. Ils se situent dans l'entre-deux cours d'eaux, au « partage des eaux » pour reprendre cette expression qu'utilise le narrateur pour décrire l'état d'âme du personnage. Elle est empruntée à l'adaptation française du titre du roman d'Alejo Carpentier, intitulé dans la langue de l'auteur *Los Pasos perdidos*. Le Rhône gris et la Saône limoneuse s'y effleurent sans se rencontrer. On reconnaît les deux quartiers opposés et séparés par la Saône : « la colline qui travaille » ou le quartier de la Croix-Rousse, dit aussi des Canuts et « la colline qui prie » ou la colline du quartier de Fourvière. À l'est, la Part-Dieu les surplombe et ferme le périmètre des déambulations de Romain.

Si Lyon est une ville que l'on quitte avec quelques espoirs dans ses bagages, Paris est en revanche la cité des dés jetés, des échecs qui excluent de façon irrémédiable. Le Paris lodsien est « à cheval » sur les sixième et cinquième arrondissements, le long de la Seine, rive gauche. Il s'étend sur trois des plus anciens quartiers : le faubourg Saint-Germain, le quartier Mouffetard et le quartier du

« Je te dis cela pour l'avoir vécu : cette année de Mathématiques supérieures à Paris, cette confrontation avec des cerveaux comparables, eux, à une lampe puissante illuminant naturellement et sans efforts le monde pour l'enregistrer. » (p. 23).

Le sentiment d'étrangeté réside dans le fait que, pour le jeune étudiant qu'a été le narrateur, le savoir et l'aisance dans le savoir n'ont pas été transmis ni encouragés par ses parents. Il signale un chaînon manquant. Ce mirage est aussi celui qui permet à Romain Durieux de quitter sa province natale : « Il avait convaincu sa mère que rien ne valait la capitale pour la poursuite de ses études, [...], il obtenait tout ce qu'il voulait d'elle quand il faisait vibrer la corde de la réussite. » (p. 82). On retrouve le thème de la mère célibataire qui consent, peut-être par procuration ou par esprit de revanche, à tous les sacrifices pour que sa progéniture puisse assurer son avenir. Paris est intimement liée à la figure paternelle incarnée par Simon Rivière, en raison de cette représentation de l'ascension sociale qu'illustrent à la fois la ville et l'écrivain.

Le bachelier, Romain Durieux, errait dans les rues du quartier, — quartier du père dans *Quelques Jours à Lyon* — de la rue des Saints-Pères, évoquée aux pages 83-84. Un soir, il entreprend une véritable filature de son père, le suivant à distance le long d'une partie de la rue du Bac, puis sur le Boulevard Saint-Germain, avant d'arriver pour finir boulevard Raspail (p. 84). On sait (pages 64-65) que là se trouve l'appartement où réside le couple de « jeunes premiers », que forment Simon Rivière et Sonia Giroday. Ce logement est emblématique des engagements professionnels de Simon, de sorte que le personnage rêvé convoque dans son souvenir, alors qu'il chevauche son vélo dans les rues de Saint-Denis, le visionnage solitaire, dans l'obscurité de son salon, de l'émission littéraire qu'il avait animée (p. 64). Plus tard, à Lyon, dans l'appartement de Sonia, dans le quartier de la Part-Dieu, Romain présume que l'essentiel du mobilier qui est sous ses yeux se trouvait initialement dans le nid sombre du Boulevard Raspail (p. 145). Il le guette aussi, assis dans un café, probablement le Flore, rue du Bac (p. 87), tardant à rentrer chez lui. Un autre jour, surprenant Sonia au balcon, Romain s'enfuit brusquement vers le carrefour de Sèvres (p. 84). Rue de Seine (p. 85), il croise le couple bras dessus bras dessous, sans oser aborder son père. Cela fait peu de temps qu'il vit dans une chambre de bonne, Place de la Contrescarpe, à l'angle de la rue Mouffetard (page 83). C'est vraiment à la manière d'une groupie que

Romain observe le couple. Ainsi, page 143, le narrateur relate-t-il comment durant ces années-là, il importait à Romain de l'approcher de « près ».

Le Bleu des vitraux s'ouvre et se referme sur la capitale. Les dernières pages de la première séquence *passent au scalpel* l'appartement de la mère du narrateur-personnage, situé rue des Feuillantines (p. 16-21). Yann se débarrasse des affaires de la défunte auprès d'un brocanteur. Le tri se transforme en un nettoyage par le vide. L'intérieur se distingue par les objets ramenés d'Orient et de l'océan Indien qu'il renferme : « un brûle-parfum chinois » (p. 17), « la petite table octogonale au plateau gravé de zébus, qui venait de Madagascar » (p. 18), « l'antique meuble chinois » aux « ciselures d'ivoire » (p. 19). Mais comme le reste de l'appartement, aucun de ces objets n'est sorti indemne des assauts du temps (« nacre terni, incrustations » décollées, pied manquant, ...). Enfin, Yann fait subir le même sort à une grande malle métallique qui contient des témoignages de son enfance passée à la Réunion. Comme épinglés dans la prison de cet appartement-mausolée, le vécu et les couleurs des Mascareignes ont ainsi fait une escale quelque peu dérisoire dans le sombre et terne Paris.

A. 2. Au seuil de l'espace créatif : Prague

Le séjour décevant dans la capitale place celle-ci sous le sceau du principe de réalité et répond, dans *Quelques Jours à Lyon*, au cliché de « capitale-musée », vaste entrepôt témoin de l'Art.

L'évocation de Prague fait de cette autre capitale européenne le pendant et le prolongement de Paris. Pas plus que Paris, cette cité n'est le symbole de la créativité en cours, de l'effervescence artistique du moment. Elle entre dans le récit avec Ivana Pacek que Romain tentera d'y retrouver. Page 181, elle en griffonne une carte sur une nappe en papier, dans laquelle figurent en guise de repères certains des monuments et lieux historiques les plus importants de la ville, « ceux qu'en général les étrangers connaissent à Prague », tels que le pont Charles et le Château. Romain arpentera les deux quartiers situés sur la rive gauche de la Vltava : Mala Strana, « le Petit Côté » (p. 180-181, 214) et au nord de celui-ci, Hradcany, le quartier du château. Son hôtel est rive droite, dans la périphérie du centre. Pour se rendre rive gauche, Romain s'arrête à la station de métro du Narodni Muzeum, en haut

de la place Wenceslas (p. 233). Le musée National réalise la limite entre la Vieille et la Nouvelle Ville. Mais Romain ne fait que traverser Stare Mesto, pour se rendre sur l'autre rive, dans Mala Strana, lieu nouvellement élu de ses déambulations.

La vieille ville traversée de la Vltava, avec le pont Charles et le château suscitent la fascination du protagoniste, non pour eux-mêmes, mais parce qu'ils ont été des lieux de vie pour Kafka, Kundera, Hrabal, Schiele et Gropius (p. 196). Ivana séduit d'ailleurs Romain pour sa ressemblance avec *La Vierge*, ou « la Jeune Fille »¹⁹⁷, tableau de Klimt, qu'il va contempler chaque jour à la Narodni galerie (p. 235). La jeune femme est cette blancheur vierge de toute mémoire que recherche Romain. « Mala Strana », le quartier où résident les parents d'Ivana (*cf.* la visite rendue à ceux-ci, p. 232-242), semble constituer un lieu de passage : emblématique de la présence-absence d'Ivana à Prague, il met le personnage sur la route du Nord.

Comme Lyon et Paris, un certain nombre de préjugés et d'éléments bien connus contribuent à caractériser Prague et à la distinguer des autres villes lodsiennes. Les voyageurs qui ont séjourné dans cette escale d'Europe de l'Est reconnaissent à travers le fiancé d'Ivana la dénonciation du commerce qui consiste à brader les œuvres d'art (p. 159). La narration évoque également, au sujet de ce même personnage secondaire, le trafic de chiens de race en Bohême (p. 160). Le récit fait appel ici à un savoir partagé qui facilite pour le plus grand nombre de lecteurs l'identification de l'espace dépeint. Ivana partage, pour un temps, avec Romain le fait d'être dans l'impossibilité de revenir dans le pays d'où elle vient. Cet impossible est lié à ces deux éléments négatifs qui sont réunis en ce personnage, Henri Favier. En revanche, le départ de la jeune femme s'est fait dans la précipitation, comme s'il s'agissait d'une cavale, ainsi qu'en témoignent ses effets personnels (p. 179). D'entrée, elle se trouve à Lyon par hasard et de passage seulement. Elle adopte elle-même des idées préconçues et prêtées fréquemment aux Tchèques. Ainsi le regard moqueur porté sur les touristes allemands (p. 205), reconnaissables à leur tenue vestimentaire.

¹⁹⁷ Traductions de *die Jungfrau*.

Pour la première fois, Romain ne voyage plus sur les traces de son père et n'obéit qu'à son désir. Son séjour à Prague se solde de nouveau par un rejet de sa personne. Cependant, rejoindre Ivana était encore réagir, agir par rapport à son passé : la rencontre d'Ivana est l'autonomie et la liberté dans le désir, ce que son passé ne lui a pas accordé. Probablement est-ce pour cela que Prague s'avère une étape, non le but ou le bout du chemin. En effet, une fois en Tchécoslovaquie, le personnage réalise que ce « n'était pas Ivana qu'il était venu rechercher, mais ce grand rêve blanc dans lequel il avait conscience maintenant de vouloir se perdre. » (p. 244). Prague précise l'objet de la quête des personnages lodsien : un espace qui rende possible la créativité, libre de mémoire et d'affects. La capitale d'Europe de l'est et l'île nordique sont au seuil de cet espace, sans prétendre s'y confondre.

La représentation de Prague est ambivalente. Le narrateur en appelle à un réalisme quelque peu trivial qui recourt volontiers au savoir touristique. Les idées reçues, les lieux historiques très connus s'associent à l'absence d'appropriation toponymique des lieux, à l'exception de la saveur proustienne du « Petit côté ». A l'inverse, Lyon, Paris, mais également Saint-Denis et le cirque de Salazie font l'objet d'une telle appropriation. Ces quatre lieux sont tous des aires dont s'est emparée l'Histoire et/ou qui sont marquées par la mémoire affective. A l'exception des monuments bien connus, les sites pragois sont rarement désignés de façon précise. C'est pourquoi nous ne proposons pas de carte qui rende compte de l'occupation de son espace. Par ailleurs, mais sans doute est-ce lié, de même qu'elle s'impose sur le chemin du désir *retrouvé*, Prague apparaît comme une ville-seuil dans l'imaginaire présent, celui qui est complètement créatif. A l'opposé, Lyon, par exemple, ne donne lieu qu'au rêve relatif au père de Romain.

L'espace que laisse derrière lui le personnage de Romain pour le Grand Nord (p. 250) porte les traces de ce *même-autre* occidental-réunionnais et reste empreint des références sociales, culturelles ainsi que familiales qui structurent *l'Autre* île-continent. Prague comme Paris et Lyon sont des villes du rejet du personnage. Elles restent des villes de contraintes, où le sujet évolue sous contraintes, conditionné. L'hospitalité y demeure impossible : l'hôte y demeure étranger. Mais *l'hosti-pet-s* s'avère ambivalent, car

l'échec du narrateur *hostis* est aussi la mise en échec de *l'Autre* France continentale-île de La Réunion, Occident-Orient. Cette mise en échec rend nécessaire l'irruption d'un espace tiers.

B. Comme figée dans l'Histoire : Saint-Denis

Le chef-lieu du département de l'île de la Réunion n'apparaît que dans quatre des romans lodsisiens. Ses évocations sont nombreuses dans *Le Bleu des vitraux* et *Quelques Jours à Lyon*, plus sporadiques dans *Mademoiselle*, alors que *Sven* ne le mentionne qu'une seule fois. Pour ce qui est de *La Morte saison*, Saint-Denis apparaît six fois, désignée par les substituts lexicaux « la ville » (I, 6, p. 44, 45 ; I, 8, p. 57, 62 et II, 14, p. 194) et « le littoral »¹⁹⁸ (II, 4, p. 141). Elle est donc appréhendée globalement. Ce roman est le seul aussi qui en fait une cité sonore (*cf.* I, 6, p.42 ainsi que la phrase clause de I, 8, p. 62). Il faut distinguer la ville coloniale du chef-lieu du département : à Saint-Denis, les toponymes ont longtemps été les seuls indices de ce bouleversement. A la différence de Prague, les références à des lieux précis sont nombreuses. On remarque la prépondérance des toponymes qui rendent hommage à l'histoire européenne. La désignation de certaines rues par leur ancien nom produit un effet de réalisme d'époque. Les quartiers évoqués reflètent la société de classes caractéristique de l'île jusqu'à date récente, tandis que de nombreux édifices témoignent de la prégnance de l'administration française dans la gestion économique de l'île. Les anachronismes sont absents.

La « ville » de *La Morte Saison*, celle « qui nappait l'étroit ruban de plaine entre l'océan et la montagne » (I, 6, p. 44) réalise une frontière entre les éléments, l'eau et la terre. Page 45 (I, 6), Martin, à la recherche du cabinet de son père, se situe en fonction de la mer. L'aspect « cité de bord de mer » n'est pas le premier qui retient l'attention le narrateur-personnage du *Bleu des vitraux*. La côte de Saint-Denis n'est en effet évoquée qu'à la page 180 du roman. En revanche, le rivage intéresse la première apparition de la ville dans *Quelques Jours à Lyon*, qui n'intervient qu'à la page 39. Probablement est-ce l'installation récente de l'électricité qui suggère à Yann l'emploi, comme d'un repère temporel, des

¹⁹⁸ Cf. l'étude du littoral, dans « L'Océan, la mer », chapitre 1, p. 279-287, ainsi que l'introduction, p. 384, du « Quadrillage des grandes familles », chapitre 3, Deuxième partie.

notations relatives tantôt aux lumières de ses maisons tantôt à l'obscurité dans laquelle elles sont plongées (pages 40 et 74 : l'éclairage urbain, pages 41 et 78 : la nuit noire). En revanche, le Saint-Denis que traverse Hélène est envahi par les automobiles (p. 156) et la jeune étudiante rencontre son futur époux sur le campus (page 167), inexistant dans années 1950. Ces quelques notations aussi prosaïques que discrètes montrent que la cité lodsienne évolue avec ses contemporains. Mais c'est l'évocation de son climat qui inaugure la représentation subjective dont elle fait l'objet :

« Il fait une de ces chaleurs de janvier où [...] là-bas, à Saint-Denis... Là-bas les rues ressemblent à un fond de poêle nappé d'une huile noire qui rissolle sous le feu du soleil, les flamboyants du boulevard Lacaussade s'effeuillent sur les trottoirs déserts, les habitants du Butor luisent de sueur dans les fours de leurs cases aux murs de tôle, les fleurs des parterres exhalent leurs parfums qui s'évadent à travers les grilles et gagnent les trottoirs, [...] » (p. 185-186).

Cette description de la ville, prostrée comme un décor de studio de cinéma, en plein été tropical, est proposée à la suite d'une énumération de sites du cirque de Salazie. Le narrateur se représente visuellement un itinéraire à vol d'oiseau le menant jusqu'à la ville. Celle-ci partage le même sort que le reste de l'île. Il en est de même lorsque Yann imagine l'île gagnée par l'impureté dont il se sent accablé (p. 133-134) : ce qui affecte son environnement le plus proche, le domaine, contamine Saint-Denis qui symbolise l'ensemble de l'île. Ainsi cette cité constitue-t-elle l'un des marqueurs essentiels de l'appréhension de tout l'espace insulaire dans l'imaginaire lodsien.

Ce sont tout d'abord les notables qui résident dans l'abri de ses rues qui manifestent la ville. Effectivement, apparaissent successivement dans le dire mémoriel de Yann les hôtes reçus dans la grande maison (p. 26), « ces dîners interminables qui », à Bois-Rouge, « rassemblent les personnalités de Saint-Denis » (p. 36), « les Toulec de Saint-Denis » (p. 43), « tout le monde [...] scandalisé par [l]a nonchalance » d'Anne-Sylvie (p. 71), et « tout Saint-Denis [...] au balcon » (p. 124). La cité des Dionysiens est le terreau des mondanités, elle signifie la réussite sociale. L'un des emblèmes de celle-ci réside dans le fait de se voir élevé au titre d'évêque, comme l'indique implicitement, page 90, l'un des éléments de la vision de l'avenir idéal, promis à René Toulec, qui repose sur les critères de réussite qui distinguent les « grands blancs », représentés ici par la Veuve Noire. Dans *Quelques Jours à Lyon*, le fait de posséder une « grande maison » dans le vieux centre de Saint-Denis constitue un signe sans

équivoque de l'appartenance des « grands blancs » au haut de la pyramide sociale. De là, de nombreuses évocations dont certaines suggèrent les richesses renfermées dans ces demeures coloniales (pages 102, 107, 226, pour ne retenir que ces exemples).

Contribue également à construire le Saint-Denis lodsien cette ambivalence : en elle se conjugue le lieu de la honte et le lieu de la délivrance. *Le Bleu des vitraux* et *Quelques Jours à Lyon* évoquent « les cases des bas » de la ville, celles du Butor (respectivement pages 136, *BDV*, et 94, *QJL*) et « les maisons basses et misérables des quartiers de la périphérie » où Martin recherche la maison de Marthe Grondin et qui entourent « le grand bazar » (*LMS*, I, 8, p. 57). Martin se perd dans le dédale de ses « venelles », terme qui depuis le XIX^{ème} a une connotation péjorative, dans les œuvres littéraires. Mais le sceau de l'infamie ne ressortit pas à ces quartiers. Le conservatisme moral de la douairière introduit une dichotomie qui fait du gros bourg une ville ennuyeuse pour les métropolitains, « provinciale » (p. 90). Ainsi la métropole se voit-elle assimilée à Paris, l'île à une nouvelle province française et son chef-lieu à un lieu perdu au bout du monde. Pourtant il n'en demeure pas moins la destination de prédilection des échappées de René et d'Anne-Sylvie qui tentent de se soustraire au climat oppressant du domaine du cirque (pages 86, 88, 94, 104). La seule occurrence que l'on peut lire dans *Sven* évoque également Saint-Denis comme un remède contre l'ennui qui ressaisit immédiatement dès qu'on quitte ses environs (p. 101). Cette propriété de délivrer a ses limites comme le montre le face-à-face du père et du fils, dans la scène de la glace, boudée malgré la beauté du fond de mer.

Mais *Mademoiselle* est certainement le récit qui explore le plus cette association du chef-lieu à la honte. A la différence du *Bleu des vitraux* et de *Quelques Jours à Lyon*, ce récit l'envisage comme une entité, un tout : son évocation est en général réductible à son seul nom propre (excepté page 11). Il prête son nom au lieu de la honte. Celle-ci est le fait de la relation fusionnelle de la mère et du fils qui revêt un caractère incestueux. Nous ne revenons pas sur l'intrusion de la figure maternelle dans l'image qu'a son fils de soi-même en tant qu'homme, de celle qu'il parvient péniblement à se construire du désir libidinal, ni dans le choix de l'objet de son désir. La plupart des convocations de Saint-Denis se réfèrent à la vie à deux, au couple que forment la mère et le fils, enfermés dans « la maison délabrée de

rue Juliette Dodu » par la mère (pages 11, 27, 35, 36) et à la solitude avec la mère (page 73). L'enfermement affecte aussi l'image de soi, comme l'indique la scène de bagarre, relatée page 66. La fusion du couple est patente dans l'expression de la culpabilité qui pèse sur la sexualité : « Oui, nous : mes pensées honteuses révélées au grand jour, tu serais punie en même temps que moi, je t'entraînerais dans ma chute. » (p. 40). Le pronom personnel « nous » inaugure l'équivalence entre les deux êtres et la désindividuation de chacun d'eux. Le champ lexical de « la faute » indique l'imminence du châtement (« pensées honteuses, punie, chute») et justifie cette culpabilité en recourant à une représentation conservatrice de la morale chrétienne. L'interdit de l'inceste peut se formuler ainsi : « tout contact autre que ceux relevant d'une tendresse toute filiale est prohibé ». Or, la mère et le fils Feuguet ne se témoignent aucune démonstration d'affection. Néanmoins, la mère exhibe fréquemment sa nudité sous les yeux de son fils, dans le huis clos de la maison de Saint-Denis (p.43). Elle autorise ce regard et même le sollicite, en lui déniait toute velléité sexuée. De contact point, excepté ceux de la maltraitance. La caractère incestueux de cette relation réside dans la combinaison de l'interdit total du contact avec l'exhibition maternelle. Dans une attitude pré-pubère, et comme si son image était sa seule façon d'exister, la mère se contente d'imposer l'image de sa nudité « vacante ». Elle nie non seulement son fils en tant qu'être sexué, mais se nie elle-même en tant que femme génitrice. La solitude est le *mode d'être* de cette mère à Saint-Denis, comme le montrent ses « monologues à mi-voix » (p. 89). Elle est prise en charge par le fils qui choisit d'épouser la sœur Nativel qui ressemble le plus à sa mère : elle lui impose les mêmes silences « implacables » (p. 89) et rejette sa propre féminité : « Elle aussi, elle promettait d'être belle. La petite fille qui venait me cherchait à Saint-Denis l'était, avec ses cheveux noirs, ses yeux brillants, son menton pointu, ses membres vifs et minces. » (p. 87). Sa silhouette de femme est elle aussi gagnée par la vacance du sexuel. La grande ville est associée à ces ruptures d'être liées au sexuel. Ce dernier roman de Jean Lods précise ce qui était latent dans les autres. La mise en scène de la relation avec la mère constitue une représentation métaphorique et fantasmatique de l'appréhension qu'a le sujet lodsien de l'espace insulaire. A l'instar de Mademoiselle Feuguet, l'île s'exhibe aux personnages lodsien sans livrer ces secrets. Le surinvestissement du regard

peut-il rêver d'une meilleure invite ? *Mademoiselle* est le seul récit de Jean Lods qui évoque la nature incestueuse de la relation avec la mère, et dans lequel, si le narrateur-personnage n'investit pas le regard comme il le fait dans les autres romans, il voit en revanche l'invisible de la mère, sa mère défunte sous les traits d'un revenant. Les autres récits, sans être complètement étrangers à la problématique incestueuse, appréhendent celle-ci au travers du thème de l'illégitimité dans la filiation.

B. 1. Les Quartiers de Saint-Denis

D'est en ouest, trois quartiers, en périphérie du vieux centre, sont évoqués : le Chaudron, la Providence et le Butor. Pour notre étude, on leur oppose le littoral du Barachois.



Carte n°4 : Saint-Denis, les quartiers lodsien

Le Chaudron n'est présent que dans *La Morte Saison*. Dans cette fiction, il a la singularité de constituer un lieu où le personnage principal, ici Martin, se mêle à la population de l'île qui n'est pas d'origine européenne. Rares sont en effet de telles incursions dans les romans qui ont suivi. Cet ensemble urbain fait tout d'abord l'objet de déambulations : « Mes pas m'entraînaient depuis le quartier chinois du Chaudron jusqu'aux villas qui s'étagaient sur les rampes de la montagne au-dessus de la ville. » (I, 6, p. 43). L'appel des hauteurs est peut-être le fait que le « chaudron » est aussi le nom d'une ravine qui assure une frontière naturelle du quartier à l'est et celui d'une cascade, située plus au sud, dans la Plaines des Chicots. Le nom présiderait alors aux destinations choisies par le personnage au cours de ses errances. Nous verrons qu'il est des épisodes lodsien qui manifestent cette incidence de

manière plus flagrante. Le Chaudron est par ailleurs associé aux pratiques de magie et de sorcellerie, comme le montre l'exposé des faits qui est rapporté à Martin relatifs à l'envoûtement de « la vieille Hoareau ». Son mari aurait jeté un sort à son épouse au moyen d'amulettes puis, lui et sa maîtresse « étaient allés voir un sorcier malbare au Chaudron qui connaissait le Petit Albert et qui leur avait dit comment invoquer le Démon. » (I, 20, p. 117). Les cultures se rencontrent : la magie noire créole, et l'europpéenne, qui se manifeste par le vaudeville.

C'est Yann Toulec qui fait entrer la Providence dans l'œuvre, en évoquant l'un des membres de la famille, prêtre à l'Immaculée Conception (p. 43). On ne le retrouve que dans *Quelques Jours à Lyon*, tout d'abord dans le rêve relatif au retour de Simon Rivière dans l'île. Non loin de ce quartier se trouvait le premier domicile dans lequel a résidé l'écrivain, alors qu'il était enfant (p. 54). Cet indice de lieu sert de repère dans cette première occurrence du roman. On en apprend la raison page 66 : la petite maison qu'il partage avec sa mère se trouve à proximité de l'église autour de laquelle se sont déployées les maisons du quartier, à l'instar de l'architecture urbaine des anciens bourgs européens. Sur l'une des photographies exposées dans la rétrospective de la vie de son père, Romain reconnaît cette « petite maison créole » (page 74). On remarque que les délimitations du quartier ne sont pas précises : cette bâtisse « de quartier » se trouve tantôt « près de » la Providence, tantôt à l'intérieur du quartier. Les hésitations quant à sa localisation ne sont pas le fait du rêve, mais du rêveur et du personnage principal qui ne font qu'un. Les attaches du quartier avec la vie religieuse de Saint-Denis cèdent donc rapidement la place aux menus incidents de l'adolescence quelquefois fugueuse.

Le quartier « Le Butor » doit son nom à un substantif français qui désigne un héron des marais. Par analogie aux formes de l'oiseau, le terme a été utilisé, au XVII^{ème} siècle, pour qualifier une personne grossière. Quartier populaire initialement, il constitue un lieu important de l'intrigue du *Bleu des vitraux*. En revanche, *Quelques Jours à Lyon* se contente de situer, dans ses rues où résident à présent des gens de classe moyenne, le lieu de travail de Romain Durieux (p. 116). Il n'est plus qu'un lieu fonctionnel, dans lequel le personnage ne séjourne que quelques heures par semaines. A la différence de Romain, Yann Toulec s'y attarde, y découvre les premiers émois amoureux. Son dédale le fascine. Probablement est-

ce en raison de l'alliance paradoxale de la fragilité des constructions qui tiennent lieu de maisons et de leur immuabilité, malgré la misère et les intempéries. L'ami Bozzo sert de guide. L'adolescent le découvre un jour de cyclone : « A l'intérieur du Butor où les ruelles étroites filtrent les bourrasques, toutes les portes et les fenêtres sont fermées. On dirait une ville morte. » (p. 99). D'après cette pause descriptive, la force des bâtiments ressortit à leur agglutination et aux barricades que porte chaque maison. Désert, le quartier appartient aux enfants qui le parcourent. Le narrateur l'adopte comme témoin des incidents climatiques. Ainsi se transforme-t-il en fournaise géante pendant l'été tropical (p. 186). Mais le Butor tire surtout son importance d'être l'antithèse de la grande maison et de représenter une issue à ce qu'elle renferme en matière de faux-semblant aux yeux de Yann. Lise perçoit elle aussi ce contraste : le « quartier miséreux » s'oppose à l'opulence de l'ancienne demeure coloniale, tandis que le faux maître de maison que singe Yann chasse un instant l'enfant qui recherche également auprès d'elle une chaleur maternelle (p. 149). La découverte du désir dont le quartier devient l'emblème grâce à Lise se fait la réponse de l'adolescent au malaise régnant dans la maison du domaine et à l'échec de ses parents :

« Comme si je ressentais l'espèce de phosphorescence radieuse, qui se dégageait chaque jour davantage de ma mère et à laquelle répondait le silence sans cesse plus lourd de mon père et de ma grand-mère, rattachée à ma propre émotion au moment où se dévoilait l'oursin fendu de Lise, à peine visible dans la pénombre de la petite pièce du Butor. » (p. 110).

Pour Yann, le quartier détient le secret du sexe féminin et du sentiment amoureux. Ce dernier est désigné par la périphrase métaphorique qui en appelle au « je-ne-sais-quoi » bien connu, « l'espèce de phosphorescence radieuse ». L'éblouissement ainsi évoqué, associé à l'identification du sexe féminin à un « oursin fendu » dans une métaphore qui repose sur l'analogie de forme et sur l'idée d'animalité, achève de placer Le Butor sous le sceau de la vérité.

A la différence de ces trois quartiers, le Barachois est plus fréquemment évoqué, et cela dans quatre des romans qui nous intéressent. Situé sur le littoral de Saint-Denis, il apparaît un lieu incontournable, auquel ramènent inévitablement les pas qui s'aventurent dans le chef-lieu. A l'origine le terme *barachois* désigne un bassin. Il a probablement pour origine les mots malgaches « bara » et

« soa », qui signifient « bon passage »¹⁹⁹. La promenade est le décor choisi pour célébrer les événements jugés importants de la vie de l'île. Ainsi constitue-t-elle un passage obligé pour les jeunes insulaires de retour après leur séjour en métropole pour leurs études : « [...] un tapis multicolore qui les précédait depuis les canons du Barchois jusqu'aux banians du Jardin Colonial » (*BDV*, p. 40). Ce lieu de passage est indissociable du défilé qui fait partie du rite d'agrégation des fils des familles de notables. Cette étape de leur vie marque l'entrée dans l'âge adulte. Intégré dans le quotidien réunionnais, elle inspire à l'écrivain régional des scènes de genre stéréotypées : « là où, dans les romans de Simon Rivière, les Créoles [*sic*] se promenaient le soir bras dessus bras dessous, [...] » (*QJL*, p. 156). Sans doute cette fonction a-t-elle incité l'auteur à situer « la vieille maison du littoral où se tenait le cabinet d'affaires » (I, 6, p. 45) du père de Martin dans *La Morte Saison* : son abord, emblématique de la filiation retrouvée, représente également pour le narrateur-personnage une étape fondatrice qu'il ne saura franchir.

D'un lieu de passage autour duquel s'articule la vie sociale des insulaires, il se fait lieu de passage dans la vie intime des personnages. C'est cette parcelle du littoral de Saint-Denis que René Toulec choisit pour annoncer à son fils les bouleversements qui affectent leur cellule familiale (p. 122). Les banians semblent y présenter un asile protecteur. Dans *Mademoiselle*, les sœurs Nativel y connaissent leurs premières parades amoureuses : « [...] elles parlent du garçon qui les a accompagnées au Barchois et qui a profité de l'ombre pour saisir une main. » (p. 42). La première rencontre de Romain et d'Hélène ne pouvait qu'y guider leurs pas (p. 124). Sur ce site offert à l'océan, Hélène apprend à Romain son lien de parenté avec son père : « A cet instant-là, ils avaient atteint l'endroit où l'échine de pierre du parapet s'arrondissait, enfermant dans sa ceinture la place du Barchois. » (p. 125). Cette place du Barchois est actuellement une esplanade. Elle fut aménagée pour deux expositions : la première, le 15 septembre 1938, commémora l'installation à Saint-Denis de la capitale de La Réunion ; la seconde, le 15 octobre 1938, célébra le centenaire de la naissance du poète Léon Dierx. L'expansion temporelle qui ouvre la phrase et qui circonscrit l'action dans le temps confère au Barchois une fonction essentielle dans la dramatisation de l'échange des personnages. L'espace participe de son

¹⁹⁹ Cette étymologie est proposée notamment dans l'ouvrage *L'Île de la Réunion*, Topo-Guide, « Les Sentiers de Grande Randonnée », Saint-Denis, Maison de la Montagne de la Réunion, 2004, Paris, FFRP, p. 65.

événement. Ce lieu accompagne ce qui se construit ou se délite dans la vie sociale ou personnelle des personnages de l'île.

A l'instar du Cap Bernard, il est explicitement lié au paramètre temporel de la dramatisation des événements. C'est pourquoi Yannou le convoque lorsque tout ce qui faisait l'univers de son enfance s'écroule :

« Finis, les sauts d'écureuils du vent à travers les banians du Barachois, le roulement de troupeau des promeneurs sur l'esplanade, le grondement rocailleux de la mer coulissant derrière la digue. » (p. 134).

L'animalisation de l'élément éolien et des passants, le refuge des banians ainsi que la voix prêtée à l'eau signalent la vision fantasmatique de l'enfance. L'attribut « finis » n'est pas seul ici à exprimer le thème de la rupture dans le cours des événements. En effet, l'imaginaire lodsien emprunte aussi l'image traditionnelle de l'action érosive de la mer : reflet du choc émotionnel, celle-ci se voit ici subitement arrêtée. Pour un temps seulement, car son immuabilité s'impose plus tard à l'adolescent tandis que souffrant de l'isolement de sa retraite forcée avec son père à Hell-Bourg, il imagine les effets de la chaleur tropicale de l'autre côté des parois du cirque : « [...] les vagues de l'océan Indien broient indéfiniment les galets du Barachois... » (p. 186). La vigueur de sa jeunesse le rappelle au monde extérieur. On recouvre cette immuabilité dans *Quelques Jours à Lyon*. Concurrencée par le trafic de la circulation, elle accompagne l'errance de Romain : « Il se promenait le soir le long du Barachois, avec, d'un côté, le fracas des rouleaux déferlant sur les galets du rivage, de l'autre le défilement sans fin des voitures sur la route du littoral. » (p. 116). Dans la perspective de la symbolique traditionnelle, le flux et le reflux scandent l'écoulement du temps. Mais, dans la géographie lodsienne, cela incombe particulièrement à ceux qui vont et viennent sur cette petite berge de la côte de Saint-Denis. Il est probable que cette spécificité soit le fait que, d'une certaine façon, beaucoup de choses finissent par arriver au Barachois. C'est là que tout commence, perdure et s'achève. L'ancêtre, le premier des Toulec qui s'est installé dans l'île, s'est échoué sur le Barachois (p. 154). Dans le rêve de Romain qui met en scène son père à un âge avancé de retour dans la région de son enfance, Simon n'a de cesse de se rendre avec son petit vélo à la promenade, comme en un pèlerinage (p. 62-63).

Ainsi ces quartiers ont-ils tous une fonction spécifique dans la diégèse. Le Chaudron permet de poser la toile de fond ethnoculturelle de l'île, la Providence coïncide avec une forme de réalisme de l'ordinaire, le Butor remplit une fonction à la fois imaginaire et narrative. Quant au Barachois, sa participation à la dramatisation des événements le signale à la fois comme instrument narratif et comme outil de l'écriture.

B. 2. Les Rues de Saint-Denis

Sept rues du vieux Saint-Denis sont évoquées dans trois des romans qui nous intéressent. Le changement de nom qu'ont connu certaines d'entre elles reflète le changement de statut qu'a connu l'île lors de la départementalisation. *La Morte Saison* procède avec les rues de Saint-Denis comme avec ses quartiers : elles sont désignées à travers les monuments ou les sites notoires qui s'y trouvent, mais le roman se garde d'employer des toponymes.

Carte n° 5 : Les Rues et les monuments de Saint-Denis dans les années 1940-1950



La rue du Grand-Chemin apparaît dans *Le Bleu des vitraux* et dans *Quelques Jours à Lyon* comme un lieu de passage porteur de joies ou qui annonce un répit fugace. Dans le rêve sur Simon, la traversée de cette rue correspond à une pause narrative après l'accueil fracassant de la petite Sonia à l'aéroport : « La voiture alors pénétrait dans Saint-Denis, remontait la rue du Grand-Chemin après être passée devant les grilles du marché. » (p. 52). L'itinéraire emprunté est connu du personnage, il est même « sorti de la mémoire de son enfance ». Son franchissement onirique constitue un moment d'apaisement pour le personnage comme pour le rêveur qui le rêve. René Toulec fait un détour, alors qu'il est avec son fils, afin de recouvrer « les vendeurs des derniers letchys [*sic*] de la saison » qui « sont encore accroupis les uns à côté des autres le long du mur, leurs paniers posés devant eux sur le trottoir, leurs visages cachés par l'ombre des chapeaux. » (p. 122). La rue est associée à l'abondance de ces fruits à la saveur douce et sucrée, dont la couleur rose est symbole de régénération. Ce sont les derniers : en cette heure critique, aucune source de bien-être ne saurait être refusée. Pour se rendre chez Lise, Bozzo et Yannou « descendent la rue du Grand-Chemin dont la pente accélère l'écoulement de l'eau. » (p. 99). La pluie et la déclivité du sol entraînent leurs pas dans une marche allègre. L'eau qui coule est une eau vive, symbole du temps qui passe et de la vie. Cette symbolique semble gagner la rue du Général Leclerc dont elle est le prolongement, quand là se cache l'enfant qui épie pour la première fois celui qui serait l'amant de sa mère (p. 129). Adulte, Yann reprend cette investigation lors des funérailles de sa mère.

Dénommée ainsi le 12 juin 1923 sous le mandat du maire Jules Auber, la rue Juliette-Dodu²⁰⁰ était auparavant la rue du Conseil, car s'y trouvaient les locaux du Conseil supérieur de l'île Bourbon (bâtiments de l'actuelle prison). Née en 1848 à Saint-Denis, Juliette Dodu s'est distinguée en France, pendant la guerre de 1870. Dans les fictions lodosiennes, la rue est placée sous le signe de l'ambivalence. Tantôt elle abrite un nid d'amour, tantôt elle renferme un cloaque. Seuls *Le Bleu des vitraux* et *Mademoiselle* y situent des périodes importantes de la diégèse. Dans cette rue, les mères lodosiennes y construisent leur foyer solitaire ou dans lequel elle élève seule leur enfant. L'auteur emprunte ce trait à

²⁰⁰ Nous devons la plupart des informations relatives à l'histoire du nom des rues de Saint-Denis au précieux ouvrage d'Albert Trotet, *Historique du nom des rues de Saint-Denis*, Sainte-Marie, Azalées Editions, 2004.

sa propre vie. Le plus ancien de ces deux récits la dote d'une connotation heureuse : la case où réside Anne-Sylvie ne tarde pas à devenir le lieu des premiers rendez-vous avec René. Les premières occurrences s'intéressent à l'anticonformisme que représente pour le personnage la maison de la jeune femme. Elle constitue un monde antithétique de la grande maison, et de ce fait, tant l'aliénation de René est puissante, un univers à part qu'il perçoit comme fermé sur soi-même. Telle est la représentation que Yann en propose : « Quand il se retournera, une fois sur le trottoir de la rue Juliette-Dodu, elle aura déjà refermé, et il entendra le bruit de ses pas qui s'éloignent sur le gravier. » (p. 37). Depuis la grande maison, il tend à ne plus exister, tant cet univers ne contient rien qui correspond aux valeurs de celle-ci : « [...] le petit appartement de la rue Juliette-Dodu paraissait si irréel et si lointain vu d'ici ! » (p. 39). La rue du *Bleu des vitraux* met en relief le caractère conservateur et suranné des schémas préconstruits qu'échafaude la Veuve Noire. Cette rue ne s'inscrit pas seulement en opposition avec la vision du monde des « grands blancs », elle en offre aux yeux de René une échappatoire. Sans doute est-ce cela aussi qu'il épouse en Anne-Sylvie et pour cette raison qu'il affiche rapidement sa détermination : il s'y « rend directement » (p. 48). La description qu'en propose le narrateur-personnage, page 108, est d'une facture symboliste :

« Quand je la contrains à me répondre sur ce qui se passait à cette époque, elle me renvoie obstinément l'image de la rue Juliette-Dodu que le soleil prive d'ombre, la blancheur éblouissante des murs le long des jardins, la chaussée noire et luisante où le bitume fond, le ciel d'un bleu qui brûle les yeux. » (p. 108).

On sait que, dans l'imaginaire lodsien, la phosphorescence aveuglante est indissociable du sentiment amoureux (« soleil, blancheur éblouissante, brûle »). Ici, elle contamine non seulement la maison, mais également la rue tout entière. De plus, sa force est telle qu'elle altère les matières les plus résistantes (« le bitume »). Cette lumière s'oppose à l'obscurité de la maison de *Mademoiselle*. Une case créole traditionnelle comme le montre la cuisine à l'extérieur de la maison, « dans un coin du jardin » (p. 11-12), mais dont l'intérieur est sombre en raison du manque de lumière et surtout de la saleté, « où les cloisons pourries par les termites, cédaient sous la main avec une traîtrise de marais dissimulée par les fleurs géantes de la tapisserie ; [...] » (p. 11). Ceci lui vaut la dénomination de « taudis » (p. 32). On reconnaît le délabrement de l'hôtel de la plage de *La Part de l'eau* et de *Sven*, ainsi que le motif de

tapiserie caractéristique des chambres d'hôtel lodosiens, depuis *Le Silence des autres*, jusqu'à *Quelques Jours à Lyon*, en passant par *La Morte Saison*. Aménagée pour repousser les regards, la maison est dotée d'un rempart de tôle, aussi protecteur qu'isolant (p. 16). Elle est à l'image du personnage éponyme et reproduit le rapport que celle-ci entretient avec la nourriture, plus particulièrement à celle qu'elle demande à son fils d'ingérer, décrit aux pages 60-61. Il ne s'agit pas de permettre une survie, mais de nier l'être ; il ne s'agit pas d'accompagner quelqu'un à grandir, mais de détruire. Contrairement à celle du *Bleu des vitraux*, la maison n'abrite pas (infiltrations de l'eau de pluie), ne fait pas une place aux êtres qui y résident, ne constitue ni un asile, ni un lieu où s'épanouir.

Connue sous le nom de Grande Rue, en 1725, la rue de Paris²⁰¹ fut répertoriée sous la dénomination de « rue Royale », sur le plan de Banks (1777). En 1810, elle devint la « rue Impériale ». C'est à un arrêté du gouverneur (21 juillet 1848) qu'elle doit son nom actuel de « rue de Paris ». Le défilé évoqué ci-dessus des jeunes fils de notables au retour de la métropole, sur le Barchois, s'achève à son extrémité :

« Ils rentraient couronnés des lauriers de leurs études, et quand ils remontaient en triomphateurs la rue de Paris, les terrasses des maisons bourgeoises blanchissaient sous les robes de jeunes filles qui leur lançaient des fleurs ; [...] » (*BDV*, p. 40).

Elle est l'une des principales artères par lesquelles on peut accéder à la promenade. C'est aussi pour cela que Simon l'emprunte dans sa folle course à bicyclette (p. 62). Son nom est tout à fait indiqué pour les grandes circonstances et les *grands hommes*. De fait, la rue est liée à la vie sociale de Saint-Denis, et spécifiquement à l'aspect le plus lumineux de celle-ci. Ses commerces servent de prétexte à Anne-Sylvie pour s'échapper de la propriété et son rayonnement n'a rien d'éphémère quand, de retour, la jeune femme arbore un sourire inextinguible : « Même quand la voiture envoyée la chercher rentrait sans elle parce qu'elle ne se trouvait pas dans la maison de la rue de Paris où on devait la prendre. » (p. 72). C'est aussi là que René et Yann poursuivent leur ballade lors de leur face-à-face (p. 124) : le père du narrateur-personnage n'est pas encore disqualifié socialement, il se sent encore le gérant du domaine. Page 137 du *Bleu des vitraux*, le narrateur prête à Lise le fait d'amalgamer le corps de

²⁰¹ Ces notations historiques sont possibles grâce aux ouvrages d'Albert Trotet (*ibid.*) et *La Rue de Paris*, Saint-Denis, Les Cahiers de notre Histoire, Editions Lacaze 1988.

l'adolescent qu'il était avec la grande maison qui représentait la réussite sociale de sa famille. Accéder à son corps serait aux yeux de la jeune Créole synonyme d'ascension sociale : « Quand, enfin apprivoisé, il la laisse introduire sa main par la chemise déboutonnée, c'est un peu comme si pour elle s'entrouvraient les grilles des propriétés de la rue de Paris. ». Tout le récit de cette scène manifeste la haine de soi qui présidait aux actes de Yann en raison de l'abandon de sa mère. Le recours au préjugé racialisé dont certains se sont servis pour justifier l'injustifiable durant la colonisation, notamment les viols de femmes esclaves manifeste cette haine et annonce le jeu de rôle auquel l'enfant va se prêter en tant que guide de Lise dans la grande maison.

La rue de Paris apparaît à six reprises dans *Quelques Jours à Lyon*. La maison des Giroday s'y trouve. Comme son fils bien des années après (il imagine la parcourir, Ivana à son bras, p. 192), Simon n'a eu de cesse de tourner autour du palais dans lequel vivait la princesse Sonia. Dans le rêve *post mortem*, le chauffeur Evnor le dépose devant « l'immense demeure des Giroday. » (p. 53). Quelques jours plus tard, il se positionne pour faire le guet :

« Il avait attendu le milieu de la nuit, était sorti par la fenêtre de la maisonnette qu'il habitait avec sa mère près de la Providence, était monté par les escaliers des Remparts, avait gagné la rue de Paris ; il s'était approché des grilles de la maison des Giroday, y avait appuyé son visage. » (p. 54).

L'appellation « la rue des Remparts » serait approximative, s'il ne s'agissait pas d'une fiction. Devenue depuis le Boulevard Lacaussade, elle fait le lien entre le quartier de La Providence et la rue de Paris, entre le quartier de la solitude feutrée avec sa mère et la rue de la réussite sociale. Pour ce qui est du Boulevard Lacaussade, il fut ainsi dénommé en avril 1921. Il parachève la jonction avec la rue Gibert des Molières apparue en 1880. Le tracé de cette liaison fut modifié en 2003. Très longtemps, tout ou partie de cette voie fut appelée « rue » ou « Boulevard Jeanne d'Arc ». Le conseil municipal du 24 juin 1897 baptisa le « boulevard du Rempart » du nom « de Jeanne d'Arc ». Né à La Réunion en 1815, Auguste Lacaussade est l'une des grandes personnalités de l'île : il fut tour à tour poète, journaliste, traducteur et critique littéraire. Simon s'assoit sur le canapé de la véranda d'où « le vieux Giroday regardait les gens passer dans la rue de Paris. » (p. 55). L'écrivain parvenu à une certaine gloire prend place là où le patriarche de l'une des plus grandes familles de l'île avait coutume de le faire, à la fin de

sa vie. Comme le montre la carte n°5 que nous proposons ci-dessus, la rue des Remparts, alias le Boulevard Lacaussade, n'est pas le seul chemin qui permet de rejoindre la rue de Paris. Pour quelle raison a-t-elle été choisie par l'auteur ? Page 130 du *Bleu des vitraux*, la voiture de l'amant présumé d'Anne-Sylvie s'éloigne de la rue de Paris pour y disparaître. Page 186, dans la chaleur tropicale, à la différence des ruelles peuplées du Butor, le boulevard reste désert, ses habitants demeurent dans la fraîcheur des maisons. La rue des Remparts marque une frontière invisible qui sépare l'univers de la réussite incarné par les résidants de la rue de Paris et le reste de Saint-Denis. Dans le rêve de Romain, il n'est pas anodin que son père atteigne la rue de Paris en gravissant les escaliers — autre symbole de l'échelle sociale — de la rue des Remparts. On remarque qu'implicitement cette rue est fréquentée pour des motifs d'ordre magique : les personnages aspirent à être gagnés par la réussite sociale qu'elle affiche ostentatoirement. Jean Lods revisite le principe stéréotypé de la duplication qui caractérise ses représentations. En effet, l'une des rares descriptions de la grande demeure fait suite à l'évocation de la progéniture Giroday : « Seuls d'abord [les parents], puis avec leurs quatre filles, dans leur maison rue de Paris où menait une allée bordée de statues de nymphes » (p. 74). La descendance trouve une réplique d'elle-même dans la statuaire ornementale. Comme l'indique la première occurrence étudiée de la rue de Paris, cette rue est liée aux « jeunes filles en fleur ». Mais les sœurs Giroday, ainsi mises en scène dans les pas de leurs parents, sont placées sous le signe de la perpétuation inconditionnelle des valeurs familiales.

Cette étude ne serait pas complète si l'on omettait les rues « des contournements ». Dans le *Bleu des vitraux*, deux rues sont empruntées d'une façon emblématique comme déviation, au propre comme au figuré, par René Toulec, tandis qu'il circule dans Saint-Denis accompagné de son fils : la rue de la Compagnie (p. 122) et la rue Roland Garros (p. 124). La rue de la Compagnie est ainsi dénommée sur le plan de Banks (1777). La Compagnie des Indes s'était réservé un emplacement sur cette voie. La rue Roland Garros fut ainsi appelée le 16 octobre 1815, avant la mort dudit. Auparavant, elle était la « rue de l' Arsenal ». Né le 6 octobre 1888, à Saint-Denis, Roland Garros suivit ses parents en Indochine dès l'âge de quatre ans. Il réalisa ses études secondaires en France, mais fit de fréquents séjours à la

Réunion. Sa renommée pour ses talents d'aviateur est internationale. Pour Yann, la rue qui porte son nom constitue un emplacement où guetter l'arrivée de Lise (p. 108). Cette distinction explicite montre comment l'appréhension du lieu par les personnages participe de leur construction en tant que figure romanesque. Enfin, revenons avec Simon avenue de la Victoire, précisément aux pages 62-65. La rue de la Victoire fut désignée ainsi par arrêté du gouverneur (9 octobre 1923), peu de temps avant l'inauguration du monument commémoratif de la Grande Guerre. Dans le prolongement de la rue de Paris, elle en adopta le toponyme le 21 juillet 1848. Les déambulations à vélo du grand écrivain, au faite de sa réussite sociale, celui qui circule dans le chef-lieu comme dans une aire de jeu et s'assoit à la même place que l'ancêtre Giroday, l'amènent par deux fois à cette avenue. Mais à chaque fois, dans le rêve de son fils, il demeure en bas, « face à la pente ». Il ne la franchit pas, comme pour rappeler que son triomphe comporte une lacune : son renoncement à sa filiation.

Les canons de Saint-Denis constituent un repère, un site qui fait lieu. La présence de deux canons qui servaient à tendre une chaîne lors des crues de la Rivière des Patates à Durand motiva l'appellation de la rue des Deux Canons (18 décembre 1980, sous le mandat du maire Auguste Legros, bien que les canons avaient été emportés par les crues lors du cyclone de 1948). Ces armes à feu provenaient d'une batterie portant le nom de *Batterie des Deux-Canons*. Souvent évoqués dans *Le Bleu des vitraux* et dans *La Morte saison*, ils n'existent plus que dans la géographie imaginaire.

B. 3. Les Monuments de Saints –Denis

Neufs monuments de Saint-Denis apparaissent dans les romans lodsisiens. L'édifice religieux que constitue la cathédrale est le plus fréquemment convoqué, mais dans deux romans seulement. Construite à partir de 1829, elle fut ouverte au culte à partir de 1832. Dans l'allégresse de ses déambulations à vélo, peut-être un rien provocateur, Simon dévale devant, les bras écartés, à la façon d'un Christ en croix (p. 62). Dans *Le Bleu des vitraux*, la cathédrale est tout d'abord le théâtre des « grands mariages qui rassemblent l'aristocratie créole » (p. 41 et 139). La première de ces évocations illustre le poids de la règle dans le milieu des « grands blancs ». Tandis que René la longe, indifférent à

sa fonction religieuse (p. 122), l'un des membres du panthéon Toulec, surnommé Chrisés, sort de sa cure pour rejoindre le conseil de famille (p. 160).

Le « Jardin d'Etat » (*QJL*, p. 192), autrefois appelé « Jardin Colonial », est désigné dans *La Morte Saison* par la périphrase « le jardin public » (I, 8, p. 61). La dénomination exacte, « Jardin de l'Etat », date de 1948. Originellement « Jardin du Roy », il fut créé au XVIII^{ème} siècle. Jean Lods pratique certaines libertés à l'égard de la toponymie réelle que l'on peut envisager comme le fait d'une volonté de distanciation par rapport aux lieux effectifs ou comme un brouillage. Là, le père de Martin pouvait observer en cachette son fils en train de jouer. Situé à l'extrémité de la rue de Paris, le Jardin Colonial est le pendant du Barchois. Tous les défilés s'y achèvent (p. 40). Il fait partie des lieux de monstration de la réussite sociale.

Le palais du gouverneur apparaît dans l'œuvre lodsienne dans *Le Bleu des vitreaux*. Dès les années 1950, le bâtiment a abrité la Préfecture. Yann se moque de son père qui persiste à maintenir l'ancienne appellation (p. 122). Il y voit exclusivement l'expression d'une nostalgie du régime colonial et ne l'envisage pas un instant comme une critique de la politique qui a prétendu s'y substituer. Dans *Quelques Jours à Lyon*, l'appellation ancienne, employée page 62, corrobore le fait que le Simon Rivière rêvé par son fils évolue dans le Saint-Denis de son enfance.

Certains des monuments et des sites de Saint-Denis semblent autant de cases dans un jeu de société. Leur existence est réductible à leurs noms qui scandent le parcours rêvé de Simon dans la ville de son enfance : la caserne des pompiers, la mairie, le monument aux morts (p. 62) et la statue de Roland Garros (p. 65). Cette dernière constitue un élément de décor dans ses romans (p. 156). Les bâtiments administratifs sont également liés au père, mais au père réel. De plus, ce qu'ils renferment se charge de signaler son absence. Tel est le cas, dans *La Morte Saison*, du bureau de l'Etat civil (I, 7, p. 49 et 52) et des « livres de la Chambre de Commerce » et des « archives de la Compagnie Maritime » (I, 6, p. 46).

Ces monuments contribuent à identifier la ville de Saint-Denis et à inscrire son histoire dans l'Histoire. En nous gardant d'imposer une lecture, nous remarquons qu'il n'est pas fortuit que nombre d'entre eux sont appréhendés, dans le rêve de Romain, à l'instar de cartes de jeu.

C. L'espace nordique : de la promesse d'une terre, promesse d'hospitalité à la *mort avalée* :

Lors d'un entretien public que Jean Lods nous a accordé le 18 novembre 2005, lors d'une soirée littéraire organisée par l'A.D.E.S.I., l'auteur a expliqué ainsi la fonction de l'espace nordique dans son œuvre : « l'espace nordique correspond à une mémoire inconsciente, antérieure à la Réunion ; il constitue une origine à créer, ma *Terre Promise* ». La même expression apparaît dans *La Morte saison* pour désigner la propriété des Villette (I, 6, p. 41). Cette terre de l'hospitalité constitue le théâtre de *Sven*. Elle prend la forme d'une île de l'archipel des Wadden (p. 16), dans la mer du Nord. On sait que l'auteur emprunte ses aspects à l'île de Texel, au large des Pays Bas. Comme l'auteur le rappelle dans un entretien accordé à la chaîne de télévision réunionnaise du Réseau France Outremer, au moment de la publication de *Sven*, il se trouve qu'au XVIII^{ème} siècle, des navires embarquaient depuis son ancien port pour l'île de la Réunion. L'aspect du *nouveau* port de Texel a probablement inspiré celui de *Sven* (pages 121, 123, 207, notamment).



Carte n°6 : L'île nordique

Les deux descriptions les plus complètes de l'île nordique recourent toutes deux à l'énumération. De plus, elles donnent à voir un espace qui s'est *auto-généré*. Dans la première, cette gestation est le fait de la juxtaposition des verbes pronominaux :

« Les bossellements de sable à la chevelure d'oyats se sont multipliés, se sont organisés en chaînons successifs autour de l'ossature d'une digue, se sont creusés de dépressions noyées d'étangs et de roselières, se sont entourés pour finir d'un anneau de plages, et une île est née. Une longue île plate que domine le cierge d'un phare planté à sa pointe septentrionale. » (p. 190).

L'alliance du sable et des herbes, autrement dit des minéraux et de la flore, de la terre et du produit de la terre, en constitue l'origine. La progression que suppose l'ordre des verbes choisis produit l'image d'un corps composé de cellules ou d'un agrégat d'atomes. Ces procès ont tous le même sujet. La proposition conjonctive finale, minimale, est mise en relief par la succession des propositions juxtaposées qui précèdent ainsi que par la phrase de type nominal qui la suit. La métaphore du « cierge » tend à faire de l'île un autel ou un lutrin. L'île représenterait-elle un instrument nécessaire

pour procéder à une liturgie ? Laquelle ? Dans la seconde description, la capacité de l'île à s'auto-générer est telle qu'elle s'impose au personnage éponyme sous la forme de visions :

« [...] un triangle d'oies dans un ciel immense, un moutonnement de dunes, verdies par les oyats secoués sous le vent, un étang qui s'enchâsse entre des roseaux, un phare dont les faisceaux balaient les sables d'une île avant de se perdre dans la mer... » (p. 162).

Elle résulte de l'effet de liste produit par la juxtaposition des groupes nominaux. L'ordre des éléments évoqués montre que le regard alterne un mouvement vertical et un mouvement horizontal : le ciel puis les dunes, pour finir en suspens : le phare. Cette mobilité semble appelée par celle de la nature observée elle-même. L'effet harmonieux qui caractérise cet espace est aussi le fait de l'unité, ou de « la continuité » pour reprendre l'expression de l'auteur, de tous les éléments qui la manifestent. Il se trouve aussi qu'ils assurent ce caractère « sauvage » (p. 14) qui lui est attribué très tôt dans le récit. Dès la page 16, le lecteur sait qu'Emmanuel, le narrateur-personnage, a élu cet espace pour y « préparer une rencontre », la rencontre avec son fils ou avec soi-même enfant. L'espace est explicitement choisi pour y recevoir un enfant ou l'enfance.

Cette unité ressortit également au fait que cet espace insulaire peut être embrassé d'un seul regard : « [...] en embrassant du regard l'île au-dessous de moi » (p. 19). L'île n'oppose aucune résistance à toute velléité de l'appréhender : « Abandonnant la plage, je parcourus l'île du regard. » (p. 67). Elle fascine de ne cacher aucun mystère.

C. 1. Les Oiseaux

Les oiseaux, avec eux leurs provenances et leurs destinations, tendent à se substituer à la fonction des toponymes et à réaliser des repères spatio-temporels. Ils identifient ici l'île moins en la désignant par des noms de lieux s'y référant, qu'en en faisant un espace qui accueille les autres lieux. En effet, tous les oiseaux du roman sont migrateurs. Nous nous intéressons ici à ceux dont l'évocation est liée à celle de l'île.

L'ornithologie semble constituer un alibi de l'attente d'Emmanuel, et les oiseaux, ses seuls compagnons dans cette lande d'isolement :

« J'attendais avec les sternes nichant à De Schorren, avec les avocettes dans leur prairie d'Oost, avec les spatules couvant à De Muy, avec ce busard des roseaux de Mokbaai que je suivais des yeux à l'instant même, planant au-dessus des dunes pour ramener de quoi nourrir les cinq petits rapaces qui venaient d'éclore [...]. » (p. 68).

Dans cette phrase sont réunis les seuls toponymes de l'île retenus par le narrateur. Mokbaai et De Muy sont des réserves ornithologiques qui existent bel et bien sur l'île de Texel ; Oost est l'une de ces communes. Les espèces observées sont énumérées ici en fonction de leur lieu de nidation, de sorte que cette escale insulaire nordique s'impose comme une aire de gestation. Emmanuel recherche en elles ce qui lui est familier. Seuls l'intéressent les sites qu'elles se choisissent pour procréer. Leur chant reste silencieux. L'attente se transforme en surveillance de la gestation des oiseaux. Comme le montrent les verbes au futur dans le passé de cette phrase qui achève la séquence 6 de *Sven*, Emmanuel ne se contente pas de veiller le présent mais présage du futur des oiseaux. L'ornithomancie traditionnelle est revisitée : l'ornithologue lit dans l'objet de ses observations leur seul avenir, non celui des Hommes.

Les hommes mûrs de *Sven* illustrent chacun une forme de maladie de la paternité. Pour Emmanuel, celle-ci se manifeste notamment dans son observation des oiseaux : il contemple en eux des cellules familiales solidaires. Lorsque la phase d'observation est achevée, il reste l'empreinte photographique qui la duplique : « Là, je me suis mis à développer un film que j'avais pris d'un groupe de spatules nichant dans les sureaux de De Muy. » (p. 83). De nids en nids, il est sensible à la cohésion des oiseaux et au fait qu'ils partent tous ensemble. Dans cette espèce animale, il n'est pas de laissé pour compte : « La douzaine de petites oies des moissons que je surveillais depuis leur arrivée, deux jours plus tôt, n'allaient sans doute pas tarder à reprendre leur route vers la Scandinavie. » (p. 68). Et l'île n'est qu'une étape dans laquelle ils ne demeurent que provisoirement. Page 215, Emmanuel pense discerner en deux formes blanches des « cygnes de Bewick ». Il s'agit du « premier couple de la troupe ». La primauté associée à la symbolique universelle du cygne qui fait de cet animal le

représentant de « la lumière mâle, solaire et fécondatrice »²⁰² corrobore la fonction attribuée aux oiseaux qui dépasse la simple couleur locale. Ils portent et étayent à la fois le thème principal qu'explore le roman : la paternité.

Mais Emmanuel n'est pas le seul personnage qui observe les oiseaux. Force est de constater que les divers points de vue participent de la construction des personnages. Ainsi le gardien du phare s'adonne-t-il également à cette occupation : « C'est une sterne, répond le vieux. Elle vient du Nord. Elle repartira quand ce sera le printemps là-bas. » (p. 110). A demeure dans ses fonctions depuis des décennies, le vieil homme déduit de leur provenance le moment de leur départ, si bien qu'il incarne la présence immuable de l'île, le génie humain du lieu. En revanche, le personnage éponyme semble projeter sur une sterne son propre avenir, ses aspirations au voyage : « Elle a dû quitter l'île et commencer son voyage vers le Nord. » (p. 111). La qualité de son observation confirme son *être sur le départ*. Les personnages s'identifient de façon récurrente aux oiseaux, de sorte qu'Emmanuel en vient à se fabriquer une image mentale d'un autre personnage, plus précisément des visages de la fille absente et jamais rencontrée du gardien du phare, au moyen des oiseaux de l'île (p. 151). Chaque visage, appelé en anaphore, correspond à un volatile auquel se voit associé un élément constitutif du paysage de l'île : l'arbre, la mésange ; le cygne, l'étang ; le sable, le gravelot ; les roseaux, la spatule blanche. Le dernier visage-oiseau fait de l'espace insulaire un port de salut et une escale forcée simultanément : « [...] visage tragique de puffin rabattu par l'épuisement sur l'île au cours d'une des terribles tempêtes de l'hiver... » (p. 151). Les adjectifs qui qualifient ces visages d'une même femme, « chanteur, élégant, diaphane, attendrissant, altier, tragique », nous renvoient au bouquet de femmes du tableau *Die Jungfrau* de Klimt, cette toile que Romain Durieux, dans le roman lyonnais, ne pouvait s'empêcher d'associer à Ivana, émissaire du nord. L'image mentale conçoit d'une part l'improbable (la présence d'Anne) et trahit l'infléchissement de l'espace mis au service de l'obsession (Emmanuel la voit partout). Cette idée fixe est probablement motivée par la mise à l'écart de l'ornithologue par le père de la jeune femme quelques jours auparavant : « Elle vous proposera un café, mais vous direz que vous avez des

²⁰² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont ; Editions Jupiter, 1993, page 332.

observations en cours à Mokbaaï. » (p. 64). Le scénario du vieil homme suppose ainsi deux rivalités, celle qui l'oppose à Emmanuel, mais celle aussi qui met la rencontre avec la seule femme de l'île en concurrence avec l'activité d'Emmanuel, l'intimité et l'activité « sociale ». Le portrait d'Anne démultiplié grâce aux oiseaux les évince toutes deux.

La connivence du narrateur-personnage avec les oiseaux réside dans le fait qu'ils ont la capacité de réaliser ce qui demeure un rêve, une aspiration, pour Emmanuel. Ils se meuvent en toute liberté et en défiant les lois de la pesanteur. Ils peuvent en toute liberté rallier les terres et relier les continents. De plus, leur groupe peut s'épandre sur tout l'espace de l'île et en quelque sorte le posséder tout entier : « Il [un groupe de bernaches] passa le rivage, décrivit une courbe au-dessus des terres, puis s'éparpilla et disparut derrière les roseaux de Mokbaaï. » (p. 19). Emmanuel doit se contenter de posséder du regard, et avec l'aide de jumelles ou de la lunette du gardien du phare. Le jeu avec les éléments reflète leur pouvoir. Il est tel qu'une métaphore filée attribue aux airs dans lesquels ils évoluent les caractéristiques de la mer, au point que : « Deux goélands [...] s'envolèrent à mon approche, se laissèrent soulever par un courant, et, inclinant de l'aile, dérivèrent vers l'intérieur de l'île. » (p. 216). Les frontières qui distinguent les différents composants de l'espace tendent à s'effacer. Le havre insulaire ressortit à la possibilité de cette dérive sereine, qu'il offre aux oiseaux, mais aussi aux êtres humains qui l'habitent. La dernière page du roman convoque la réitération vespérale de ce spectacle : « Devant moi, comme tous les soirs, l'air était rempli des allées et venues d'oiseaux au-dessus de Mokbaaï. » (p. 224). Il semble tirer son importance de figurer dans la narration cette singulière *dérive* qui préside à l'acte d'écriture. La textualisation de l'espace se fait textualisation de l'acte d'écriture.

C. 2. Le Ciel

Baudelaire ne renierait pas le ciel de l'île, même si au lieu de peser sur un décor urbain, il adoucit ici l'ocre des dunes. A l'instar des oiseaux, l'humidité dont il est gorgé semble ne faire qu'escale sur l'île. Comme l'auteur, Emmanuel a passé son enfance dans une île tropicale. Cela l'a rendu

particulièrement sensible à la soudaineté des averses : « Dehors, l'énorme nuage noir, qui depuis un moment se déployait entre l'horizon et l'île, creva d'un coup. » (p. 11). Dès la première page, cet indice fait le lien entre les deux îles et permet d'apprécier la qualité du regard que pose l'ornithologue sur l'île nordique : il la saisit dans ce qu'elle présente de similaire à l'île « verticale ». En fait, il s'avère plus généralement que le regard du narrateur-personnage s'est construit en fonction de cette île de l'enfance : il ne cesse d'impliquer implicitement ou explicitement une comparaison entre les deux espaces insulaires.

Ces averses brutales et récurrentes sur l'île contribuent à la distinguer du continent : « Le grain avait passé l'île et ses nuages plombaient le continent. » (p.14). Elles différencient ces deux qualités de terres, l'une ancrée dans le sol et sûre de ses prolongements, l'autre toujours sur le point de disparaître. L'île nordique ne retient pas les météores. Sans ses résidants pour témoins, les phénomènes qui la marquent demeureraient dans l'ignorance de tous. Tout ce qui s'y passe dépend de l'attention du gardien du phare et d'Emmanuel. C'est pour cela qu'à la fin du roman, l'ornithologue constate avec une certaine résignation : « Je pensais à Anne : c'était elle aussi qui venait d'être effacée de l'île. » (p. 222). Ces deux personnages sont la mémoire des incidents qui scandent l'existence de l'île. La description des parcours des nuages les rend semblables aux vols des oiseaux : « Un orage avait traversé l'île et l'avait dépassée. » (p. 84) ou à un coup de pinceau insolite : « [...] le regard fixé sur la mer que violaçait le passage d'un lourd nuage solitaire en transit au-dessus de l'île. » (p. 81 ; cf. aussi p. 211). Notons que le violet est justement la couleur du passage, symbole notamment de l'entre-deux rêve-réalité.

Dans cette île où tout n'est qu'attente et contemplation, la chape de nuages introduit une nouvelle temporalité, celle qui suit la mort. L'image du deuil en cours est associée de façon récurrente aux nébuleuses :

« Il [le vent] repoussait le mercure au fond de son baromètre et emmenait en transhumance des troupes de nuages qui, traversant l'horizon d'un bord à l'autre de la clôture ronde de l'horizon, endeuillait l'île sous une lumière grise. » (p. 149).

Le paysage dépeint prend le contre-pied des clichés traditionnels relatifs à l'horizon, en raison de la présence des nuages : celui-ci enferme l'île, au lieu d'en faire un espace ouvert sur l'immensité. Le thème de la mort ressortit au verbe de la proposition relative et à l'épithète de couleur qui qualifie le mot « lumière » et qui, du fait de la préposition qui précède le groupe nominal, réifie ce halo, implicitement identifié à un voile. Cette métaphore est explorée dans les pages suivantes. Notamment page 191, avec l'expression « des nuages ont commencé à recouvrir l'île ». A l'instar des oiseaux, ces nuées ont le pouvoir de posséder toute l'île d'une manière tangible. Cette *mort* qui l'affecte contamine le phare : « L'île était dans l'ombre, et la cabine, dont aucun rayon ne venait plus frapper les vitres, semblait morte. » (p. 152). Or, ce bâtiment est emblématique du regard de l'Homme, du contrôle qu'il possède sur l'espace environnant. Sa puissance est tout à fait remise en cause par celle efficiente de l'astre solaire :

« Le faisceau de soleil avait glissé hors de l'île, à la façon d'un projecteur déréglé dérapant de la scène, et donnait à la mer un éblouissant éclat mécanique qui venait s'éteindre le long du rivage. » (p. 153).

La comparaison au matériel scénique identifie l'île à une scène abandonnée. L'image donne explicitement à entendre que les acteurs du drame insulaire sont les éléments. L'adjectif « mécanique » qui précise le caractère aveuglant de cette luminosité relève du champ de la culture et non de la nature. Le Verbe qui les magnifie est en filigrane une ultime protestation contre la vulnérabilité des Hommes ainsi mise en relief. Le motif de la mort trouve son aboutissement dans l'image de l'île noyée sous l'averse : « La pluie s'était mise à tomber, [...] noyant la crique, noyant l'île et la mer, noyant les nuages. » (p. 208). Cette eau vive et éphémère fait partie de l'espace nordique. Elle partage avec lui cette capacité de s'auto-générer, qui prend parfois l'aspect d'une autodestruction.

On ne retient qu'une occurrence de l'île ensoleillée : « Dehors, l'île souriait sous le soleil. » (p. 187). Elle apparaît tardivement dans le texte. Le verbe qui anthropomorphise l'espace insulaire et l'associe de nouveau à un visage est le fait d'une hypallage. Emmanuel attribue à l'île ses propres états d'âme. Cette projection de son expressivité sur cette étendue insulaire rend compte de sa façon de l'habiter. Il en fait une compagnie avec laquelle il noue une parfaite connivence.

C. 3. Les Dunes

Les dunes constituent le composant essentiel de l'île nordique, celui qui permet de l'identifier comme telle. Leur horizontalité en fait un élément féminisé sans lequel tout ce qui est déhiscent sur l'île n'apparaîtrait pas, tels que les insulaires exclusivement de sexe masculin, et le phare. Elle est la matérialité de l'île, telle que se la représente le narrateur-personnage :

« Ce paysage de dunes, où l'attend l'homme au loden vert, si longtemps incertain, si longtemps limité aux moutonnements entourant comme un décor de théâtre la silhouette malmenée par le vent, s'est développé chaque jour depuis sa première apparition. » (p. 190).

Le terme « moutonnements » fait référence par métaphore aux dunes, à la suite d'une analogie de forme. Il est fréquemment employé dans la prose lodsienne à cette fin. Les dunes offrent le sol de la scène de l'attente où s'élabore la mise en scène rêvée de Sven. Elles se déploient parallèlement au scénario onirique et, de même que pour les oiseaux, leur textualisation participent à la textualisation de l'acte de création, au point parfois de ne faire qu'un avec cette dernière.

Les dunes représentent la chair de l'île que le narrateur se plaît à personnifier. Dès les premières pages du roman, tandis qu'il observe les photographies d'Anne que lui montre le gardien du phare, il ne peut s'empêcher de comparer ainsi l'île nordique à l'île tropicale : « Avec les épaulements des dunes se dégageant à peine du tissu de la brume, elle semblait l'image érodée de l'autre île, celle, volcanique, de mon enfance. » (p.19). Alors que le brouillard habille les rondeurs de son sol de sable, La Réunion reste avant tout minérale et anguleuse. On retrouve l'image du vêtement féminin page 207 : « le voile de sable arraché aux dunes ». Il coïncide avec « l'univers tourbillonnant et gris » dans lequel se trouve Emmanuel, qu'il s'agisse de l'île sous le vent ou de son état intérieur. L'anatomie de l'île septentrionale est ainsi répartie, quelques pages plus loin : « Le sentier suivait encore un moment la digue de sable qui formait l'arête centrale de l'île, puis l'abandonnait pour plonger entre les dunes. » (p. 33). Le verbe « plonger » identifie implicitement les dunes à une mer de sable accueillante. Celles-ci s'opposent à l'ossature de la digue.

Incontestablement, en elles résident ce qui fait de l'île un espace accueillant. Cela ressortit à la toile de fond qu'elles offrent à tout ce qui fait saillie. Il en est ainsi du phare page 209 : « [...] la flèche de la tour se dressait au-dessus des dunes ». Le substitut lexical employé achève de lui donner un caractère phallique dans cet espace féminisé. Les nombreuses indications de lieux de passage qu'elles abritent dans leurs rondeurs témoignent également de cette capacité d'accueil. Les dunes sont éminemment féminisées de constituer un espace sans cesse pénétré et parcouru. Ainsi découvre-t-on le « défilé entre les dunes » (p. 209), « le chemin à travers dunes qui menait au *Pavillon Bleu* », « le couloir de sable » (p. 216). Rien ne saurait empêcher l'ornithologue de réaliser une « traversée des dunes sous la pluie » (p. 217), ni le fauteuil du gardien du phare d'y rouler à la faveur d'une éclaircie (p. 149). Pour Emmanuel comme pour la jument qui « remonte en biais le plateau de dunes » (p. 191), il est bon de s'écarter des sentiers. La connaissance que l'ornithologue a de leurs courbes est aussi visuelle. Non seulement il les transperce de sa foulée, mais durant ses observations ou dans ses flâneries, il les scrute ou effleure des yeux. Page 215, l'homme qui a dépassé le stade de la conquête de leur espace, le sillonne des yeux, dans l'espoir de recouvrer Sven : « Je me retournai et parcourus les dunes du regard. ». Enfin, le fait que cette mer de sable est l'unique élément spatial de l'île qui est sonore en prouve la consistance. Cette matérialité se manifeste au contact de l'eau : « La pluie, s'abattant sur l'étendue des dunes, la noyait sous un bruit immense. » (p. 219). Seul le son produit par ce contact est capable de « noyer » (ce verbe fait de l'espace un être animé) l'île et corrobore l'immuabilité des dunes.

Les dunes font l'objet d'une appréhension fantasmatique, comme le montre la textualisation de l'écriture qu'elles illustrent. Rien d'étonnant à ce qu'elles confèrent à l'île sa solidité et, en dépit de l'érosion qu'elles subissent naturellement, un caractère immuable. Ce qui provient des airs s'y altèrent : « Au-dessus des dunes les nuages commençaient à se déchirer, mais le ciel restait bas. » (p. 122). Les herbes couchées par le vent, aussi violent soit-il, n'en retiennent pas moins le sable : « De brusques rafales secouaient les vitres des portières mal fixées dans leur logement et aplatissaient contre le sol les oyats des dunes. » (p. 123). Elles demeurent intactes. Sans doute est-ce pour cela que le narrateur les désigne comme des « barrières de sable » (p. 124). Elles protègent incontestablement, mais à la

différence de l'île de la Réunion, elles n'enferment pas. L'île nordique est une forteresse mais de laquelle le narrateur-personnage ne désire point s'échapper.

Ce bastion de sable a, en effet, la particularité d'offrir un espace mobile qui prend l'aspect d'un être vivant, contrairement à la lagune qui ne présente qu'un espace vide. Cette mobilité est le fait de la variété de ses formes. Ainsi « le cordon de dunes » (p. 211) succède-t-il au « plateau de dunes » (p. 210). La surface donne lieu à une ligne et fait écho à l'image du texte-paysage, apparue dans les pages précédentes. Avant de l'étudier, il importe d'attirer l'attention sur la polysémie du mot « plateau » et sur la superposition des acceptions dont il fait l'objet : il désigne à la fois la surface géographique et l'espace scénique. Les dunes apportent des lignes, mais aussi des courbes à la surface de l'île. A l'instar des vagues, le regard peut flâner le long du « moutonnement des dunes » (pages 170 et 218). Elles invitent à un décryptage : « La camionnette [...] disparut en contournant la longue virgule de la côte que bosselaient les dunes. » (p. 83). La métaphore qui les dote de leur rondeur repose sur une analogie avec un signe de ponctuation. L'île devient un *espace-texte*. Son observation et sa description, une lecture. Tel est le cas lorsque Emmanuel attribue aux dunes le pouvoir d'imposer leur circularité aux retenues d'eau : « Une fois de l'autre côté, je gravis les dunes dont la cuvette entourait l'étang. » (p. 84). Le terme « cuvette » appartient à la fois au champ scientifique et au champ domestique. Dans les deux cas, il désigne un bassin qui contient, mais aussi qui reçoit. A la fin du roman, le narrateur identifie l'écrin de sable à un nid, lorsqu'il évoque « le petit étang du sud, si profondément niché au creux du cirque de dunes » (p. 187). Le narrateur emploie le même verbe (« nicher ») pour l'eau de pluie retenue, que pour les oiseaux qu'il observe. La figure poétique de la métaphore repose ici en filigrane sur un *mode d'être à l'espace* éminemment subjectif. Cette perception qui consiste à identifier comme étant de même nature tout ce qui provient d'un élément (ici, l'air) relève d'une appréhension magique, archaïsante et enfantine de l'espace. L'univers lodsien ne se contente pas de convoquer l'île de La Réunion, puisque cette manifestation de l'île du Nord est le fait de l'enfance isolée dans le cirque tropical : c'est sa répartition de l'espace construite avec la solitude qui envisage, impose son déchiffrement du paysage et le recrée. Pyramides irrégulières, les dunes présentent également des angles en raison de

leurs sommets. Cette ligne évoquée de façon récurrente constitue un repère dans la continuité de l'espace insulaire du nord. Emmanuel se plaît à suivre son tracé : « Je me mis à marcher sur la crête des dunes. » (p. 85) et « Il marche, courbé à cause du vent, sur la crête de dunes » (p. 170). Le surplomb qu'elle permet ne tarde pas à devenir un site stratégique. Emmanuel imagine que Sven le voit dans l'une de ses rêveries, « [d]ebout sur la crête des dunes » (p. 171), et, de fait, page 186, l'ornithologue se prête au jeu du scénario onirique dans lequel Sven le met en scène :

« Je m'étais arrêté sur la ligne de crêtes, et là, les jambes enfoncées dans le brouillard, mais les épaules et la tête libres, j'avais levé mon olifant vers les étoiles et j'avais sonné jusqu'à ce que le souffle me manque... ».

Tout à fait emblématique, cette hauteur de sable est le lieu où s'opère la mise en abîme, la rencontre des fantaisies des personnages et les fantaisies relatives à leurs rencontres. Selon le narrateur, en raison de ce point culminant, les retrouvailles ne peuvent avoir lieu que là : « "C'est ici", me disais-je. "Il arrivera au sommet de la dune, et il arrêtera son cheval." » (p. 188). La déhiscence de ce point appartient à la rencontre du père et de son fils, ou de son double enfant. L'espace lodsien n'est pas un décor, il fait partie intégrante des événements dont il est à la fois le témoin et l'empreinte. Ici, grâce à la poésie et à la fantaisie, l'événement qui n'advient pas a déjà eu lieu.

La variété des espèces d'oiseaux évoquées suppose une palette de couleurs que le narrateur n'explore pas. En revanche, il est sensible au nuancier que les dunes déploient sous ses yeux. L'ocre claire et pastelle du sable est mise en valeur par « le gaillet jaune » (p. 150) qui l'orne comme une guirlande, ainsi que par « la nappe duveteuse dont les panaches des roseaux enneigeaient le creux des dunes [...] » (p. 152). Cette dernière relève d'une facture impressionniste, comme le montrent les termes « nappe, duveteuse, enneigeaient ». Il est question de petites touches resserrées. Les oyats maintes fois évoqués réalisent de fines raies vert foncé sur la toile des dunes. La végétation apporte non seulement ses couleurs à la dune, mais témoigne également de la manière du peintre. Le blanc et le jaune ont universellement une symbolique ambivalente. Cependant, dans ce récit, la couleur semble bien être ce qui préside au choix des plantes : l'île du nord réelle offre une végétation plus variée que celle que retient le narrateur-personnage. Le gaillet qui s'étend sur la partie haute des dunes

propose des points dont la couleur semble chtonienne. En effet, dans les traditions orientales (Chine et Inde), le jaune indique la direction du nord ou celle « des abîmes souterrains où se trouvent les *sources jaunes* qui mènent au royaume des morts »²⁰³. Cette valeur chtonienne annonce un renouveau, une régénérescence. Il en est de même du blanc et du vert. Cependant, le blanc est également la coloration attribuée universellement aux points cardinaux de l'Est et de l'Ouest : ces îlots de blanc à la surface de la mer de sable pourraient constituer une synthèse de l'île tropicale et de l'île septentrionale, de sorte que la continuité spatiale qui caractérise le paysage physique de l'île du nord transcende le simple cadre des éléments que renferment ses frontières naturelles. L'île septentrionale est perçue à la fois comme support de, et comme générant, la continuité de la mémoire affective des lieux. Pour ce qui est du vert des oyats, il est une couleur d'eau associée à la renaissance. Il participe de l'expression de cette continuité à la fois géographique, subjective et affective. Ce n'est que dans les dernières pages du roman que le lecteur peut prendre la mesure de la concurrence du phare avec l'astre solaire pour ce qui est de la propriété qui consiste à éclairer cet espace nordique. Cette palette de couleurs ne naît qu'à la faveur du jour : « J'avais attendu que l'aube commençât à dessiner les dunes contre le ciel, puis je m'étais levé. » (p. 221). Emmanuel qui assure les fonctions du gardien du phare peut alors suspendre sa veille. L'espace se présente comme une toile à deux dimensions, qui ne semble connaître que le champ de la profondeur. La lumière oblique juxtapose la terre et le ciel. Maîtrisée ou naturelle, elle constitue l'outil essentiel de cette partition spatiale.

A l'image de « l'île refuge » (p. 33) qui « avait été un repaire de naufrageurs autrefois » (p. 35), les dunes offrent une terre hospitalière. N'apparaissant que dans la lumière, elles coïncident avec le sentiment d'apaisement qu'éprouve celui ou celle qui s'aventure dans la lande en pleine nuit : « Dès qu'elle apercevait la lumière de ma torche sur les dunes, elle se précipitait vers moi. » (p. 30). Anne va à la rencontre de son père en toute quiétude, de reconnaître l'espace familier dans le faisceau lumineux. Comparé à un navire, le phare caresse les courbes de sable prolongées par les vagues : « Tout en haut de ce mât, les faisceaux balayaient calmement les dunes, puis la mer. » (p. 32). L'hypallage attribuée à la

²⁰³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont ; Editions Jupiter, 1993, p. 536.

lumière produite le sentiment du gardien qui dirige ses lentilles. Au début du roman, on remarque que les dunes sont volontiers localisées en fonction du phare qui les surplombe. Mais il apparaît que celui-ci est visible grâce à la consistance inflexible de la mer de sable qui détruit ce qui le rend invisible aux yeux des résidents de l'île : « Devant moi, au-dessus des dunes, étouffée par la brume montante qui la réduisait à un scintillement, je voyais la lumière du phare palpiter régulièrement. » (p. 35) et « Au-dessous du phare, les derniers plis de brume se déchiraient de dune en dune. » (p. 67). Les collines de sable jouent un rôle actif dans l'intensité de la lumière qui leur permet d'apparaître et de faire naître l'espace insulaire. Leur hospitalité revêt un caractère maïeuticien. Ce trait complète leur fonction nourricière : les oiseaux y trouvent de quoi se repaître avant de reprendre le large ainsi que les comestibles pour leur progéniture (p. 68, par exemple).

Contrairement aux oiseaux et aux nuées, les dunes sont dupliquées par la jument rêvée de Sven qui porte le nom de « Dune », probablement en raison de sa « robe isabelle » (p. 116). La couleur de son pelage ainsi que sa fonction d'animal psychopompe corroborent l'importance de la mer de sable en tant que trait identitaire de l'île du nord. Elle trouve elle-même un double en Maya, la jument du cirque. On reconnaît en elle la plupart des traits qui caractérisent les dunes. Comme elles, elle ne craint pas d'être altérée par les éléments, qu'il s'agisse de l'eau de mer ou de la brume : « [...] Dune avait l'air de glisser à travers ce tissu gris et flou qui lui arrivait aux genoux. » (p. 224). Comme elles, elle est un indice d'apaisement, de sentiment de sérénité, de sorte que sa disparition signale l'irruption d'un phénomène inquiétant : « Dans la forêt qui s'épaissit, Dune semble s'éteindre progressivement à mesure que s'allongent les ombres au pied des arbres. » (p. 117) et « Il reste un moment étendu sur le ventre tandis que Dune continue, ses étriers battant contre les flancs, et que le bruit de son galop s'éteint sous les feuillages et l'ombre. » (p. 118). La densité de la forêt tropicale la chasse. L'enfant du cirque projette sur elle ses émotions, ses tourments : « Elle est longue à venir, elle tourne et retourne dans les haies de vétiver, inquiète ; ces sonneries de téléphone dont les trilles se succèdent dans la tête de Sven l'effraient. » (p. 133). De plus, elle réalise ce que l'enfant ne saurait faire, une façon créative de compenser ses frustrations : « Dune saute un fossé au fond garni d'écuelles d'eau, prend un chemin de

terre où ses sabots résonnent avec un bruit mat. » (p. 134). Ainsi semble-t-elle constituer pour le personnage éponyme un *objet transitionnel*, produit grâce à son imagination. Il fait en sa *compagnie* ce qu'il n'oserait faire seul : « Dune est entre ses jambes et suit un sentier à travers une sapinière. » (p. 168), puis : « Il descend de selle, s'enfonce sous les arbres en tenant Dune à la bouche. » (p. 169). Elle l'aide à recouvrer les qualités associées traditionnellement à la virilité, la vaillance et la force : « [...] il suivait le rivage à cet instant, pressant Dune dont l'encolure à la crinière noire s'allongeait avec un air de cygne prenant son envol. » (p. 210). La comparaison au cygne était cette représentation d'une masculinité solaire.

C. 4. Le Centre et le bout de l'île

Le centre et l'extrémité de l'île septentrionale sont évoqués de façon récurrente. C'est « au bout de l'île » que le gardien du phare allait chercher sa fille lorsqu'elle était enfant (p. 30), que les oiseaux arrivent (p. 63), mais aussi qu'« une clarté grise gagnait les étangs qui semblaient s'allumer de l'intérieur » (p. 185). L'aube pointe. L'extrémité de l'île est donc à l'est. Elle fascine probablement le narrateur parce qu'elle indique la direction de l'autre île. Pour ce qui est du centre de l'île, il est le lieu vers où tout converge. Mais sa représentation redouble la symbolique universelle qui fait de l'île l'emblème du centre spirituel primordial. Comme au moyen d'une force centrifuge, il attire à soi ce qui cache, de sorte que le sable et la mer se dévoilent (p. 65). Il fait ainsi apparaître le tracé de l'écume sur le sable, autrement dit les indices du contact des éléments ainsi que les contrastes des couleurs. On a vu que le sentier constitue l'épine dorsale de l'île. Le narrateur-personnage l'emprunte ou l'évite (pages 123 et 124). Il suit la digue sur quelques mètres. Elle se confond partiellement avec ce centre, si bien que les vagues qui s'y brisent sont dépeintes à l'aide de termes appartenant au champ de l'éruption volcanique : « Dans le silence, les explosions des lames se fracassant sur l'éperon de la digue prenaient un relief obsédant. » (p. 209). Le centre de l'île-centre est habité par les empreintes de l'autre île, celle tropicale.

C. 5. L'Autre de l'Autre ou la mort avalée

Que faut-il entendre par l'*Autre de l'Autre* ? Comment un espace peut-il se faire « le grand autre du grand autre » de l'entre-deux de l'île et de sa métropole, l'Autre que semble constituer l'espace nordique pour l'Autre qui préside à la relation île-métropole, pour les personnages lodsien ? Que suppose la préposition qui relie le même terme « Autre » ? Dans cette formule métaphorique, la préposition présente l'intérêt de pouvoir référer à plusieurs sens distincts simultanément. Ainsi désigne-t-il à la fois : l'Autre que possède l'Autre ; la face cachée, secrète, voire le négatif, de l'Autre ; l'absolue différence ; l'Autre opposé à l'Autre. Lorsqu'on observe les manifestations de l'espace nordique dans l'œuvre, il semble que celui-ci ressortit à toutes ces acceptions.

La fonction de l'espace nordique semble déterminée par la Loi que représente le Autre de la relation France-Réunion, dans la mesure où il en est la parfaite antithèse. Il n'impose aucune condition à l'accueil qu'il offre aux personnages. En cela, il est contenu dans l'Autre de l'île-métropole, parce qu'appelé par celui-ci. Simultanément, il s'impose comme Autre de cet Autre, dans la mesure où il demeure retiré de cet entre-deux espaces. De plus, le personnage lodsien l'élabore comme une vacance riche de possibles et nécessaire là où (dans l'entre-deux île-métropole) rien n'appelle la possibilité de cette vacance. Ainsi l'espace nordique s'apparente-t-il à un *hors-là* dans l'Autre de l'île et de la métropole. Un hors-là qui s'impose sans opposer de conditions. L'œuvre semble inviter le lecteur à déterminer à quelles fins.

Le caractère dépouillé et dépeuplé de l'espace nordique tend à faire de ce lieu une représentation de l'hospitalité absolue. Les repères qu'offre et avale peu à peu la lagune, dans *Le Silence des autres* et *La Part de l'eau*, ont tous en commun de constituer des lieux d'accueil : la gare, le village et celui en ruines où meurt Tonio, la maison du chef de chantier, l'hôtel et l'auberge. Les rares habitants de la lagune restent indifférents à l'hôte étranger qu'ils ne soumettent à aucune contrainte. Mais l'hospitalité est le fait de l'indifférence, voire de l'hostilité. Ainsi cette lagune apparaît-elle comme une antithèse de l'espace nordique. L'île des Wadden, dans *Sven*, n'offre en revanche que de véritables

espaces d'accueil : ses dunes et son ciel sans fin ; le phare, principal repère, signale l'île et guide les navires ; le petit port ; Emmanuel loge dans la chambre du restaurant abandonné et y prépare une chambre pour recevoir Sven. Cette chambre d'enfant et l'enclos qu'Emmanuel confectionne pour accueillir la jument de Sven sont les seuls lieux repères que fabrique le personnage. Lieux conçus par l'hôte dans l'espace qui le reçoit : l'hospitalité est totale. Les autres lieux hospitaliers de l'œuvre sont préconstruits, déjà là avant son arrivée. La blancheur du pôle nord, point d'aboutissement de *Quelques Jours à Lyon*, fait résonance avec le monochrome presque parfait des marais, dans *Le Silence des autres* et *La Part de l'eau*, et celui de la lande de l'île des Wadden. Cependant, le seul point auquel l'œil peut se raccrocher reste le personnage, qu'il s'agisse de l'ingénieur, d'Emmanuel ou de Romain. Il est le repère que l'espace accueille sans restriction. Les seules lois auxquelles est soumis l'espace sont celles de la Nature. Elles soumettent autant l'espace que les hôtes de celui-ci. Sans restriction donc, le Nord prend son hôte en otage, car de l'espace nordique on ne part point : en témoigne la gare désaffectée de la lagune, le bateau de ravitaillement qui n'accoste plus l'île des Wadden et le taxi qui emmène Romain vers les plaines glacées du Nord, loin des habitations. Si les personnages lodsisiens ne cessent de quitter et de rejoindre la France et La Réunion, ils restent à demeure dans l'espace nordique.

A la différence de l'île de La Réunion et de la France continentale, l'espace nordique appartient exclusivement au présent de l'histoire. Seul le personnage adulte y évolue. Le narrateur-personnage y est tout d'abord appelé pour des raisons professionnelles (ingénieur et ornithologue) dans *Le Silence des autres*, *La Part de l'eau* et *Sven*. Mais l'espace ne tarde pas à évincer ces raisons sociales. L'envahissement de l'eau de la lagune rend dérisoire tout effort humain qui tente de la contrer. Quant à Emmanuel, ces observations ornithologiques semblent un prétexte dès le début du roman. Sa présence dans l'île répond à ce qu'il désigne par le mot « quête » dont le but serait « le détachement » du passé (p. 30-31). Il s'avère cependant que l'île des Wadden aide Emmanuel à faire face à son angoisse de vieillir dans la solitude :

« Lorsque je l'[son père] avais laissé, dans l'île de la Réunion [sic], il était à l'âge que j'atteignais maintenant. Et je me sentais plus proche aujourd'hui de cet homme mûr au seuil du déclin que du jeune homme que j'étais alors. Mais il avait eu de la chance, lui : il avait eu un fils, moi pas. Je n'avais pas de photo auprès de laquelle vieillir. » (p. 17).

Il avait eu un fils, moi pas : cette assertion met en cause l'identité et l'existence de Sven. Est-il le fruit d'une construction mentale élaborée par un homme vieillissant en proie à une folie de paternité, ou, est-il mis en scène dans les rêveries et les fantasmes d'un père, Emmanuel, qui souffre d'être séparé de son fils, Sven ? La séparation et le fait que l'enfant ne grandit pas avec son père peuvent également expliquer cette déclaration de non descendance. La suite du roman ne permet pas d'affirmer avec certitude l'« efficacité » de l'existence de Sven. Le motif socioprofessionnel disparaît complètement dans *Quelques Jours à Lyon*. Dans le Nord (p. 250), Romain n'a plus aucun statut social ni familial. Ni instituteur ni père de Michaël, il n'est plus soumis à ses passés proches et lointains, inconciliables et qui ont eu pour scène le théâtre des relations franco-réunionnaises. Il se départ de toute identité socioculturelle et subjective.

Le passage du « je » (l'ingénieur dans *Le Silence des autres* et *La Part de l'eau*, Emmanuel, dans *Sven*) au « il » (Romain, dans *Quelques Jours à Lyon*) ainsi que les circonstances de la présence du personnage dans l'espace nordique indiquent trois étapes différentes dans le parcours intérieur du sujet lodsien, — parcours qui vise à surmonter le passé. Trois étapes qui coïncident avec chacune des facettes de l'espace nordique. Romans écrits à la première personne, *Le Silence des autres* et *La Part de l'eau* placent l'espace nordique sous le signe du refus de mémoire : « Un visage me traversa la mémoire, j'avais besoin de l'enfouir sous la brume et le sable. Au fond, c'était un peu pour cela que j'étais ici et ce temps me convenait. » (p. 17). Ce visage est celui d'un enfant « encadré de courts cheveux blonds, avec un sourire bordé de fossettes comme de guillemets » (p. 45). La lagune sert cette démarche et, de médiatrice, elle devient progressivement un espace mental pour le narrateur-personnage :

« Moi aussi je mettais mon paysage dans le brouillard, je m'enfonçais dans le silence, je m'enlisais dans l'oubli. Je ne pouvais pas espérer une coupure plus profonde d'avec ce que je voulais détacher de moi, et chaque jour faisait la coupure plus profonde. » (p. 24).

Sven, roman également écrit à la première personne, explore un autre moyen pour parvenir au détachement d'avec le passé : la construction mentale revisitant le passé. Par l'imagination, l'espace nordique accueille une représentation de l'île réunionnaise qui mêle le souvenir, le rêve et la fantaisie. Le détachement suppose ici pour le narrateur-personnage de s'exposer à l'image de ce dont il veut se

défaire. Il y a confrontation au moins partielle avec le passé. *Sven* est le roman qui donne à lire l'expérience du détachement la plus créative, même si elle tend à faire basculer le sujet dans la folie.

La dernière expérience du détachement qu'envisagent les romans lodsisiens consiste en la mise en œuvre d'une perte de l'identité. Le détachement ou la distanciation est d'abord le fait de l'écriture à la troisième personne de *Quelques Jours à Lyon*. Le narrateur qualifie cette perte de « sensation d'anéantissement de tout son être » (p. 243). Omniscient, le narrateur rend compte des déplacements inconscients et des erreurs du personnage, ainsi que des rectifications qu'opère sa conscience analysante :

« Mais il s'était mépris sur le sens de cet appel auquel il avait obéi. Ou du moins, il l'avait interprété de façon incomplète. Ce n'était pas Ivana qu'il était venu rechercher, mais ce grand rêve blanc dans lequel il avait conscience maintenant de vouloir se perdre. » (p. 244).

Le Nord lui apparaît comme « un grand rêve blanc ». Il est espace vierge. A la différence des trois autres romans, ce dernier présente l'espace nordique comme le lieu où se rend le personnage et non comme un lieu où il se trouve dans le présent de l'histoire. Plus Romain progresse vers le Nord, plus sa conscience cède la place aux sensations du vide : « Il se sentait dans une sorte de vide, mais dans ce vide actif qui envahit l'esprit tendu vers un but. » (p. 247). Passif, comme aimanté, son corps se réduit à « une mécanique inexpressive qui commandait au véhicule » (p. 249). Romain n'est plus que sensation de ce vide qui se confond avec sa vision du paysage, il se laisse emporter par le chauffeur de taxi vers le Nord :

« Oui, des plumes, pensa Romain, il était sous l'aile d'un ange. Il se sentait bien, il se demanda ce qui l'attendait au bout du voyage, mais c'était une pensée sans consistance, à l'image de cette neige qui tombait en flocons sans fin et immatériels. Il pensa au corps blanc d'Ivana sous le sien. » (p. 255).

Ainsi le détachement est-il parachevé par cet état qui correspond à un évanouissement, à un *fading* du sujet. La progression vers le pôle nord coïncide avec la fin du roman : le récit n'investit pas davantage cet espace nordique. Le *fading* du sujet impose-t-il le silence ou trouve-t-il son ultime manifestation dans l'indicible ? Dans tous les cas, le détachement se fait au prix du renoncement au Verbe et au Soi.

La Réunion, volcanique et originaire, se distingue de l'île des Wadden, qui lui offre une origine seconde. A la fin de *Sven*, le narrateur fait un parallèle entre l'acte d'écriture et l'apparition de l'île. Les premiers mots de la comparaison semblent faire écho à *l'Art poétique* de Boileau :

« Comme un écrivain relisant la version finale de son roman, parfois il survole l'ensemble de son trajet, parfois il s'arrête au bord d'un chemin et repasse dix fois de suite l'instant où un écureuil s'est fondu dans les branchages, ou celui qui voit une bergeronnette remonter le sentier de son vol en arceaux successifs. Puis il passe aux pages suivantes. » (p. 190).

Le narrateur s'intéresse à la dernière étape de la composition, la relecture. Les verbes indiquent que ce qui retient son attention réside davantage dans le rythme de cette relecture que l'objet des modifications : « survole, s'arrête, repasse, passe ». L'idée de répétition tient autant à la reprise du verbe « passer » par son dérivé, au verbe « remonter » et à son préfixe itératif, qu'à l'expression « dix fois ». Elle fait place à la progression avec les adjectifs « successifs, suivantes ». L'effet spéculaire de l'énoncé écrit et de l'acte qui le produit, le dit et le dire, est parachevé par cette déclaration : « Les derniers chapitres sont prêts, maintenant. ». Le récit reste ouvert.

L'expérience du détachement qu'explore *Sven* est la seule issue créative de l'œuvre lodsienne. Cependant, parce que le roman ne permet pas de décider de l'existence « efficiente » du fils, Sven, parce qu'il relate les constructions mentales du narrateur-personnage qui tendent à abolir les frontières qui séparent le rêve, le souvenir et la *fantasy*, parce qu'il s'intéresse à la folie de paternité, le récit n'a de cesse de dénoncer le commerce de cette créativité avec la folie. Contre toute attente, *Sven* est le roman qui mène le détachement le plus loin possible, alors que les trois autres romans liminaires de l'œuvre de Jean Lods restent chacun à leur façon au seuil du détachement, les premiers par le refus de mémoire et la désintégration de soi, le second par l'évanouissement du sujet. Ce sont autant d'amorces de détachement qui ne sont pas productrices, créatives.

Chapitre 3

L'Enspacement pluriel

Quatre des romans de Jean Lods mettent en scène une famille de « grands blancs », très influente dans l'île : la famille Villette, dans *La Morte saison*, Toulec dans *Le Bleu des vitraux*, Giroday dans *Quelques Jours à Lyon* et la famille Nativel dans *Mademoiselle*. Quatre patronymes courants dans l'île de la Réunion. Les représentations de la vie domestique et des grandes maisons doivent quelques uns de leurs éléments à la famille Payet qui a accueilli Jean Lods et sa mère alors qu'il était enfant. C'est probablement pour cela que ces familles romanesques présentent des points communs. Dans les deux derniers romans, les trois sœurs peuvent rappeler par exemple la composition de la cellule familiale que constituait M. René Payet, son épouse et ses enfants, mais elles permettent également un traitement inédit du motif de la Femme perçue comme un être aux multiples facettes, superposées aux yeux du personnage qui envisage le féminin. Un motif cher à l'école viennoise, comme nous l'avons rappelé. Ce qui nous intéresse ici n'est pas tant le calque à la réalité que la fonction romanesque de ces « grandes familles » réunionnaises, et plus précisément, la fonction de leur convocation dans la textualisation de l'espace insulaire.

Nous venons de dégager un certain nombre de paradigmes essentiels à l'identification et à la compréhension des implications de l'appropriation de l'espace propre au colonialisme dans la

contamination qui affecte le *mode d'être à l'espace* des (narrateurs)-personnages lodsien. L'étude du prisme des trois espaces qui traversent l'œuvre de Jean Lods ne cède pas à une bipolarisation simplificatrice qui opposerait l'île tropicale et le continent. L'espace lodsien est le fait de l'investissement subjectif d'un espace géographique, au sens courant du terme, partiellement réel et partiellement recréé par la fiction, qui est interrogé dans son efficacité ainsi qu'en tant qu'espace susceptible d'offrir une place au sujet qui y évolue, et résulte parallèlement de l'aventure de l'écriture qui expérimente la viabilité de cette reconstruction en même temps qu'elle l'opère. Nous désignons par le seul terme d'« enspacement » cet investissement de l'espace à la fois remémoré, inventé et envisagé dans son devenir. L'analyse proposée dans les deux chapitres précédents est un préalable nécessaire que l'on doit compléter de l'étude des facteurs qui rendent cet enspacement pluriel : le « quadrillage » des grandes familles, la mise en abîme dans l'œuvre de l'espace créé et de sa création en cours. Un vif intérêt est accordé aux personnages faiseurs d'espace dans le *non-lieu* du jeu et du *delirium*. L'étude du domaine, dans l'île des années 1940-1950, emblématique de ce « quadrillage », permet de mettre en exergue son caractère simultanément aliénant et aliéné, — caractère qui affecte l'écriture, sa « manière », « sa musique » ainsi que le contenu de son énoncé. Dans quelle mesure la grande maison domaniale est-elle susceptible de constituer un centre dans cette toile ? Telle est la question à laquelle s'efforce de répondre le dernier pan de cette étape de notre travail.

A. Le Quadrillage des « grandes familles »

Chaque « grande famille » insulaire a connu une implantation et une histoire liées à la colonisation. Elle est actrice dans et de la colonisation de l'île. Souvent, elle était à la tête de l'une de ces exploitations sucrières destinées à l'exportation. Ces choix de production et de distribution lui confèrent un rôle majeur dans l'économie de l'île et la dotent d'un pouvoir considérable sur le reste de la population insulaire. L'occupation de l'espace répond à des raisons d'ordre

économique et rend compte du potentat qu'exerce la famille sur l'île. Révélatrice d'une *libido dominandi*, elle relève d'une soif insatiable de contrôler la réalité environnante. C'est pourquoi nous employons le terme de « quadrillage », pour le contrôle policé qu'il connote. Ce *mode d'être à l'espace* a une incidence sur la textualisation de l'espace insulaire réunionnais dans les fictions qui nous intéressent. La fonction économique est en général associée à une implication politique : les « grands blancs » offraient en effet à la colonie certains de ses gouverneurs et de ses chefs d'administration (à partir de la Restauration, le Commissaire ordonnateur, le Directeur de l'Intérieur, le Procureur général¹⁵⁹), ainsi que des membres au Conseil privé. Cet aspect-là est fort peu évoqué dans l'œuvre de Jean Lods : l'enfance se soucie peu de la *res publica*. En revanche, le jeune garçon, par exemple Yann dans *Le Bleu des vitraux*, prend conscience, notamment au contact de Lise, de la classe sociale de ses proches, du caractère minoritaire de ce mode majeur. Les mœurs domestiques et le cadre de vie signalent une opulence bâtie grâce à l'économie coloniale, esclavagiste jusqu'au XIX^{ème} siècle. Le conservatisme moral affecte quotidiennement l'économie familiale et pèse sur l'intimité des couples qui la composent. Ces « grandes familles » de l'œuvre lodsienne nous intéressent particulièrement car elles y sont appréhendées et relatées « de l'intérieur ». De ce fait, notre étude, qui se donne pour objet la textualisation de l'espace insulaire dans une œuvre romanesque qui les met en scène, à l'île de la Réunion, durant cette période charnière marquée par le changement de statut de l'île, s'efforce ici de contribuer au travail de mémoire.

Dans ces quatre romans, la famille de « grands blancs » est le seul foyer digne de ce nom que connaît le narrateur-personnage. A l'exception de Yann Toulec et de Romain Durieux qui en sont membres, Martin et Eric Feuguet sont reçus dans cette famille de substitution uniquement en tant qu'hôtes. Bien qu'Eric Feuguet se soit marié avec l'une des filles Nativel, il se déclare explicitement comme une sorte de commensal du clan. Chaque famille se regroupe sous un patronyme différent, familial aux Réunionnais.

¹⁵⁹ Cette hiérarchie de l'administration coloniale est évoquée notamment par Philippe Haudrière et Françoise Vergès, dans *De L'Esclave au citoyen*, Paris, Gallimard, 1998.

A l'exception de « Giroday » d'origine incertaine, les autres patronymes du nord de la France (Bretagne, Calvados, Orne) signalent une immigration et donc un exil comme point de départ de l'histoire réunionnaise de ces familles. Il serait intéressant que des études futures mettent en relation les spécificités de cet exil initial des « grands blancs », caractéristique de l'histoire de la Réunion, avec la nature de l'implantation insulaire de ces grandes familles (tant sur le plan spatio-économique que politique et social) et d'analyser notamment leurs incidences éventuelles sur la pratique de l'esclavage (organisation, rapport aux lois en vigueur, application de peines, relations interhumaines, ...). Elles seraient susceptibles d'apporter de précieux éclaircissements sur la rencontre de cet exil avec la diaspora que subirent les esclaves. L'appréhension de l'espace distingue les familles romanesques les unes des autres et fait apparaître des particularités propres à chacune. On relève, dans *La Morte saison*, un rapport d'adéquation entre celle-ci et la signification du nom propre. Ainsi, le patronyme « Villette », dérivé du latin *villa* et désignant, en latin tardif, par dérivation minorante « un petit village », semble-t-il correspondre au mode de vie des personnages qui le portent : ils restent entre eux, ne sortent de leur propriété que pour en gagner une autre. Notons que le cinéphile admirateur inconditionnel de l'œuvre d'Hitchcock qu'est Jean Lods ne peut ignorer que le patronyme « Villette » est celui de la victime, dans *La Loi du silence*¹⁶⁰. Il est possible que d'autres allusions soient faites, dans *La Morte saison*, à cette production cinématographique. Le *vivre l'espace* et l'*être à l'espace* répondent à une fonction économique, au sens courant du terme, qui infléchit les échanges familiaux. Le patronyme « Toulec » du *Bleu des vitraux* est dérivé du breton *tonll*, « creux, trou » dans un sens topographique. Il a pu désigner « celui qui a les habits troués ». Le creux renvoie à la situation géographique de la maison domaniale, métonymie de la famille : souvent comparée à un nid, elle constitue un microcosme, une île dans l'île. La deuxième acception peut renvoyer à l'origine première de la famille réunionnaise, à son histoire avant son implantation dans l'île. Ce qui importe réside dans l'évocation de cette pré-histoire et dans le caractère peu

¹⁶⁰ Alfred Hitchcock, *La Loi du silence*, titre original : *I confess*, Etats-Unis : 1953.

glorieux à l'origine du lignage, parfaitement antithétique avec l'image construite après l'exil, pendant et grâce à la colonisation. En cela, le nom-même des Toulec, porté ici par une famille influente de planteurs, en énonçant une origine modeste, dénonce simultanément une réussite sociale sans faille et une imposture. Cette ambivalence coïncide avec le déni du caractère colonial du quadrillage de l'espace insulaire que signifie l'implantation dans l'île. De plus, à deux reprises dans le récit (pages 43 et 159), le narrateur identifie métaphoriquement cette famille à un panthéon : la répartition spatiale se voit affectée d'une dimension religieuse. « Nativel » est un diminutif médiéval de *natif*. Le terme scellerait le caractère *autochtone* des personnes qui le portent. De plus, une source réunionnaise nous a soumis la possibilité d'analyser ce patronyme comme l'anagramme de « Léviathan ». Dans *Mademoiselle*, les lieux d'habitation distinguent la grande famille de la petite, le clan que forme l'ensemble des Nativel de la cellule familiale d'Eric Feuguet. Seul le patronyme « Giroday » est d'origine inconnue. Porté tardivement dans l'hexagone, il est en revanche répandu à La Réunion, avec une graphie identique, dès le début du XIX^{ème} siècle. Coïncidence ou association dont la motivation nous est encore obscure ? *Quelques Jours à Lyon* relate une alliance entre Simon Rivière et Sonia Giroday. Or, la maison qui sert de mairie dans la localité de la Rivière des Pluies appartiendrait à Ferdinand Rivière, premier adjoint au maire Vincent Boyer de la Giroday¹⁶¹. L'espace de la famille romanesque, à La Réunion comme en France continentale, reflète le statut social, et dans le présent de la narration, essuie le rejet des jeunes générations. Cette dynamique du rejet est celle adoptée par les narrateurs-personnages, qu'ils soient hôtes (Martin et Eric) ou membres de la famille (Yann et Romain).

La répartition de l'espace prend l'aspect d'un quadrillage qui rend compte d'une instrumentalisation de l'espace. La plupart des communes qui le composent se situent sur le littoral. La ville de Saint-Denis faisant l'objet d'un investissement très riche, nous ne faisons que compléter ici l'étude proposée, à son propos, dans le chapitre précédent. Dans la représentation de l'espace réunionnais, certains toponymes ne correspondent pas à un lieu réel (Terre-Rouge,

¹⁶¹ *Sainte-Marie, vieille commune d'un jeune département*, Saint-Denis, Nouvelle Imprimerie Dionysienne, 1981.

Etang-Mort, dans *La Morte Saison*). De plus, l'ordre dans lequel sont citées les communes du littoral ne semble pas motivé par leur proximité les unes des autres, mais par le passage régulier de l'une à l'autre des deux côtes réunionnaises. En effet, l'alternance entre la « côte au vent » et la « côte sous le vent » est presque parfaite. Quelle est sa fonction romanesque ? La géographie lodsienne revisite la réalité de l'espace insulaire, tandis que des motivations imaginaires et affectives infléchissent sa représentation. Elle puise également dans les opinions et les valeurs de l'auteur construites en relation avec un réseau de discours historiques, éthiques, idéologiques, comme l'indiquent certains de ses traits.

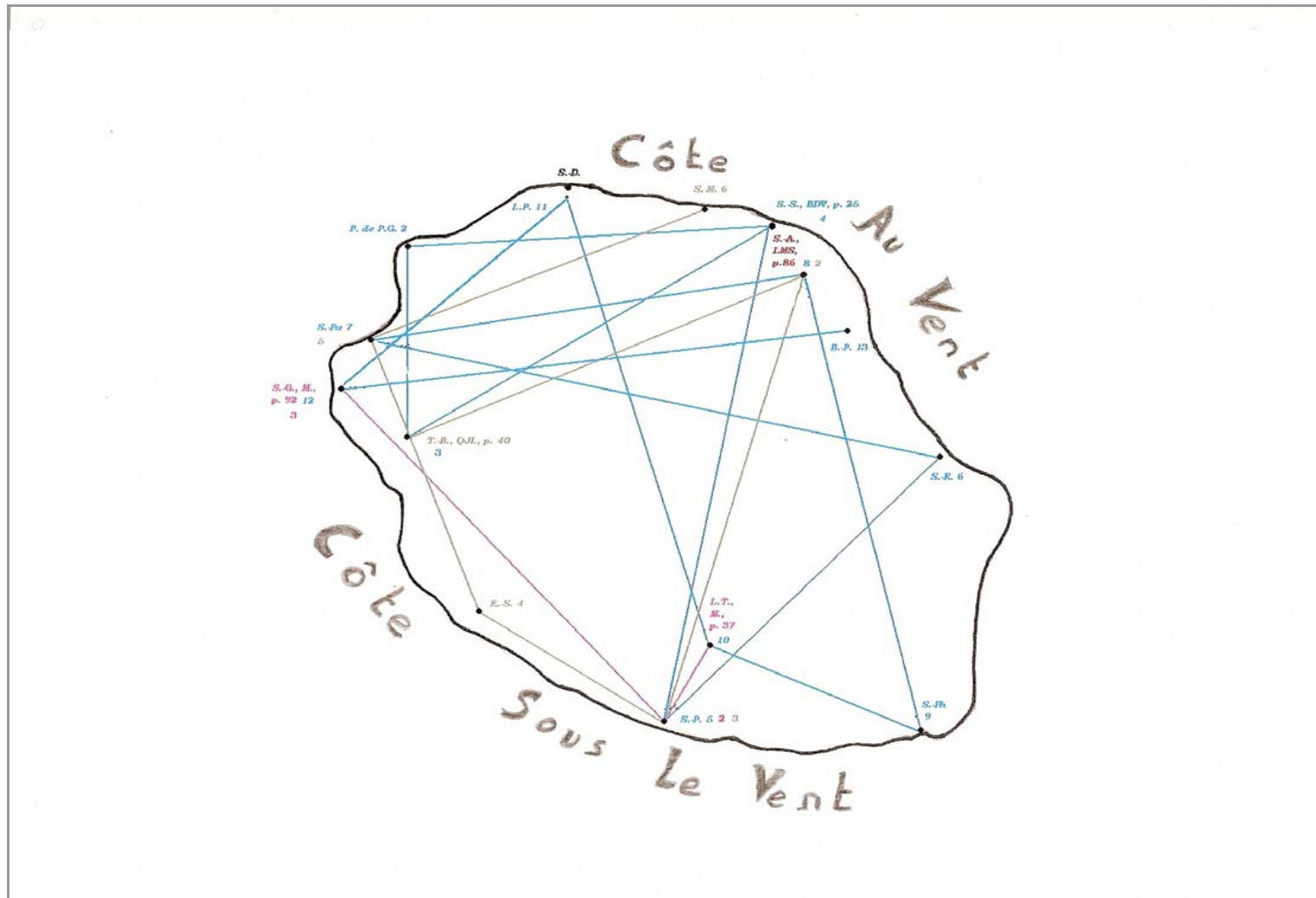
Tableau n° 5 : Répartition des communes de la « côte au vent » et de la « côte sous le vent »

Romans et dates de parutions	« côte au vent » (page)	« côte sous le vent » (page)	Saint-Denis	Grands domaines associés
<i>La Morte Saison (1980)</i>	Saint-André (p. 86)			La Grande Maison : Mare à Citrons, à Hell-Bourg, Salazie. Terre-Rouge : la propriété du Bel-Air, près de Sainte Suzanne
<i>Le Bleu des Vitraux (1987)</i>	Sainte- Suzanne 1-4 (p. 25 et 43) ; Le Port de la Pointe des Galets 2 (p. 32) ; Sainte-Rose 6 (p. 43) ; Saint-André 8 (p. 43) ; Saint-Philippe 9 (p. 43) ; La Providence 11 (p. 43) ; Bras-Panon 13 (p. 159)	Trois-Bassins 3 (p. 39) ; Saint-Pierre 5 (p. 43) ; Saint-Paul 7 (p. 43) ; Le Tampon 10 (p. 43) ; Saint-Gilles 12 (p. 94) ;		Bois-Rouge : la propriété du Bel-Air, près de Sainte Suzanne. Hell-Bourg, Salazie : Mare à Citrons.
<i>Mademoiselle (1996)</i>		Le Tampon 1 (p. 37) ; Saint-Pierre 2 (p. 38) ; Saint-Gilles 3 (p. 92)		
<i>Quelques Jours à Lyon (1996)</i>	Saint-André 2 (p. 97) ; Sainte-Marie 6 (p. 156)	Trois-Bassins 1 (p. 40) ; Saint-Pierre 3 (p. 105) ; Etang-Salé 4 (p. 132) ; Saint-Paul 5 (p. 155)	Rêve du retour du père <i>post-mortem</i>	La maison rue de Paris, à Saint-Denis. Hell-Bourg, Salazie : Mare à Citrons.

Les communes de la « côte sous le vent » sont plus souvent évoquées que les autres. La géographie imaginaire que met en scène la fiction reflète en cela l'histoire effective du peuplement de l'île. Cependant, cette partie de l'île est celle que l'imaginaire lodsien investit le moins. Une

carte qui rendrait compte de toute cette dialectique relative au littoral dans l'ensemble de l'œuvre serait illisible. En revanche, nous avons pu en établir une susceptible de s'en faire le reflet. En effet, en retenant les premières occurrences des communes évoquées, la carte suivante illustre l'alternance des deux côtes réunionnaises dans l'univers lodsien. Elle contribue ainsi à témoigner de l'investissement de l'espace insulaire au fil des récits, et probablement partiellement au fil de l'écriture.

Carte n°7 : La Dialectique littorale



Légende :

S.-D. : Saint-Denis **S.-M.** : Sainte-Marie **S.-S.** : Sainte-Suzanne **S.-A.** : Saint-André **B.-P.** : Bras-Panon **S.-R.** : Saint-Rose **S.-Ph** : Saint-Philippe **S.-P.** : Saint-Pierre **L.T.** : Le Tampon **E.-S.** : Etang-Salé **T.-B.** : Trois-Bassins **S.-G.** : Saint-Gilles **S.-Pa** : Saint-Paul **P.de P.G.** : Port de la Pointe aux Galets

Saint-André (rouge) est la seule commune citée par son nom dans *La Morte Saison*. L'appréhension du littoral dans *Le Bleu des vitraux* (bleu) réalise un certain équilibre entre les deux zones (cinq communes dans chacune d'elles) en investissant particulièrement le nord de l'île. *Mademoiselle* (fuchsia) ne connaît que la « côte sous le vent » (Saint-Pierre, Saint-Gilles, Le Tampon). Lorsque l'on conserve Saint-Denis à part, la répartition des zones dans *Quelques Jours à Lyon* (noisette) corrobore la distinction entre les rêves propres à l'enfance (les photographies regardées en cachette et le songe du retour de Simon se situent « côte sous le vent ») et ceux de l'adulte (l'accident d'Hélène, « côte au vent »). L'alternance verticale, nord-sud et réciproquement, est plus rare que celle horizontale, ouest-est. Les communes les plus évoquées dans l'ensemble de l'œuvre, après Saint-Denis, sont par ordre décroissant Saint-Pierre, Saint-Paul et Saint-André. Tandis que cette dernière est la seule que livre le texte lodsien dès 1980, les deux toponymes précédents apparaissent en 1987. L'occupation originelle de ces deux-ci les distingue : Saint-Pierre, « quartier réservé » interdit à la colonisation durant des siècles, « *the last frontier, the farsouth réunionnais* », selon Jules Bénard¹⁶², s'oppose à Saint-Paul, considéré par les historiens¹⁶³ comme le « berceau du peuplement ». L'importance de Saint-André réside probablement dans le fait que cette localité constitue un point de départ idéal pour se rendre à Salazie, commune emblématique dans l'espace mental des narrateurs-personnages. Le cirque du même nom joue un rôle considérable dans l'imaginaire lodsien. Si notre analyse doit renoncer à une étude exhaustive de celui-ci, il nous importe d'en dégager des perspectives. Il est le théâtre exclusif du passé réunionnais de *La Morte saison*. Or, l'auteur nous a répondu qu'à l'instar de Terre Rouge, la localité « Etang-Mort », rare toponyme évoqué dans ce roman, n'existe pas « à [s]a connaissance dans le cirque de Salazie », ajoutant : « Il n'y a d'ailleurs aucun nom « réel »¹⁶⁴. Ce récit est le seul qui présente ce cas de figure : des noms « non-réels » désignent des lieux réels dont la fiction se réapproprie.

¹⁶² Jules Bénard, *Saint-Pierre, des origines à 1970*, Saint-Denis, Editions Cahier de Notre Histoire, 1990.

¹⁶³ Notamment Alexandre Miranville, *Saint-Paul de la Réunion, Histoire et mutations d'une petite ville coloniale*, Paris, L'Harmattan 2001.

¹⁶⁴ Cf. Deuxième partie de notre étude, chapitre 3, « Le Domaine, l'espace aliénant », p. 428-436.

A. 1. L'Instrumentalisation de l'espace

La Spatiophagie. Ces grandes familles n'ont de cesse d'agrandir l'étendue de leur propriété. Nous désignons au moyen du néologisme « spatiophagie » cette insatiable voracité d'espace. La territorialisation dont elle relève est réductrice. L'espace n'existe que pour faire l'objet d'une liste de toponymes synonymes d'autant de possessions. L'information que livre le narrateur lyonnais à propos de la famille de Sonia le donne à pressentir : « dans la propriété que les Giroday possédaient près de Hell-Bourg » (p. 75). Notons que nous employons les termes *propriété* et *domaine* comme deux synonymes, alors que Jean Lods semble parfois les revêtir de nuances sémantiques différentes, dont l'exposé nous éloignerait trop de notre propos.

Tandis qu'il s'interroge quant à son attraction pour Lise, le narrateur adulte du *Bleu des vitraux* évoque brièvement « le pouvoir Toulec » dans une métaphore tout à fait intéressante, dans la mesure où son exercice est décrit comme réalisant une équation entre l'espace et les ouvriers qui le façonnent. La caractérisation qu'introduit la subordonnée relative « qui inclinait les têtes autour de Bois-Rouge comme l'alizé les cannes » (p. 111) identifie en effet les manœuvres à la matière première de leur travail, avant sa transformation. Associé dans une comparaison à la force éolienne, le propriétaire apparaît comme Le Cultivateur, dont le pouvoir dompte à la fois la terre et les hommes. L'emploi du verbe « incliner » confère à ce pouvoir un caractère absolu. Il exclut tout accord : sans être demandé (et donc accordé ou refusé), il est obtenu. Il s'étend aux abords de la propriété, ne se limite pas à celle-ci. Comme sous de nombreuses latitudes et à diverses époques, la possession de terres est synonyme de pouvoir. Néanmoins, l'une des particularités des « gros blancs » réside dans le rôle qu'ils se mettent à jouer dans la comédie coloniale de la propriété : leur achat de terres a légitimé au fil des décennies l'appropriation des premiers Français installés dans l'île. Trop orgueilleuse pour donner de ses nouvelles, la Veuve Noire, qui s'identifie à ses biens, explique son bien-être par le maintien de sa prospérité, grâce à

l'adoption de la culture du sucre : « la propriété s'est encore accrue de quelques milliers de gaulettes et s'étend maintenant au-delà de Sainte-Suzanne. » (p. 184). Le dérivé par suffixation minorante créé à partir de *gaule*, terme qui désigne à la fois une perche qui sert à faire tomber les fruits des arbres, le coup donné, et l'empreinte qu'il laisse, est un néologisme. Par glissement, de l'action au résultat de l'action, le mot en vient à se substituer à une unité de mesure. Ainsi l'image de la culture des fruits grâce aux coups portés sur les arbres fruitiers (ce qui n'est pas sans rappeler la Jardin d'Eden) sert-elle l'expression de l'extension territoriale, en dénonce-t-elle l'avidité. Tout aussi simultanément, ce terme semble légitimer, dans le contexte de l'exploitation agricole, cette extension spatiale en la banalisant. Dans *Quelques Jours à Lyon*, l'auteur recourt à l'oralité pour illustrer l'avidité relative à la possession de terres : « Le "banquet au sourire", s'il pouvait l'appeler ainsi, était donné pour fêter l'acquisition de nouvelles terres à sucre près de Saint-André. » (p. 105). Le thème du sourire auquel fait écho la célébration festive parachève en dénigrant l'aspect archaïsant de cette *spatiophagie*.

A la différence du narrateur adulte, l'enfant, faute de connaître d'autres champs de références, adopte ceux des adultes qui l'entourent, si bien que lorsque Yann découvre le Butor pour la première fois, il ne peut s'empêcher de comparer le quartier périphérique à ce qu'il connaît : « Ici cela ressemble aux cases des colons dans la propriété de Bois-Rouge. » (*BDV*, p. 101). Son champ de références est le domaine familial. Si l'on ne peut affirmer que l'enfant partage ce *mode d'être à l'espace*, cette *spatiophagie* ne manque pas d'affecter son appréhension de l'espace. La propriété se voit dotée de la même aptitude que la maison : toutes deux servent la représentation de l'espace mental du sujet. Ainsi l'image de soi castratrice que véhicule la représentation de la grand-mère est-elle projetée sur les déplacements du personnage de la Veuve Noire dans sa propriété : « l'avatar funèbre qui rôdait dans mon âme avec la même constance que son original investissait Bois-Rouge » (p. 110). L'occupation *spatiophage* du personnage emblématique du « gros blanc » corrobore les obsessions de l'*éthos* rongé par un sentiment de culpabilité.

L'Espace héréditaire. Dans l'île, initialement colonie de peuplement, il apparaît que l'espace des gros blancs est intimement lié à la généalogie. La représentation de l'espace contribue à rendre compte d'une filiation. *L'espace se voit ainsi temporalisé.* Cela est tout à fait patent dans *Le Bleu des vitraux*.

Le premier quadrillage qui annonce le « panthéon » Toulec est introduit par un bref historique didactique qui combine les dates et les lieux :

« Chaque maille en est un de ces Toulec qui se sont disséminés et multipliés à travers toute la Réunion [*sic*] depuis que leur ancêtre a débarqué à Bourbon en 1672, après le massacre des colons français à Madagascar, et a établi les fondations de Bois-Rouge sur une colline à côté de Sainte-Suzanne. » (p. 43).

L'histoire familiale est présentée comme étroitement associée à l'Histoire de la présence française dans l'océan Indien. Mais le discours scientifique croise le discours mythologique : à l'instar de la horde primitive, cette famille se dote d'un ancêtre commun. La préposition « après » est polysémique : elle peut exprimer à la fois la succession et la cause. De ce fait, l'origine revêt un caractère mythologique et épique : le massacre de Madagascar y fait fonction d'homicide fondateur. La hauteur sur laquelle est bâtie la propriété est le fait à la fois du relief volcanique de l'île et du souci de donner à voir la position sociale de la famille. La temporalisation de l'espace ressortit à la fois à la datation et au toponyme « Bourbon » utilisé jusque dans les années 1810. Cependant en raison du discours mythique, l'espace *temporalisé* tend à basculer dans l'immémorial. Cette intrication inaugure le recours fréquent à l'hypertextualité pour évoquer l'histoire familiale dans ce roman. Grâce au mythe, l'espace devient une représentation de l'hérédité, terme que nous entendons à la fois en tant que caractère et en tant qu'objet de transmission, de sorte que l'on saisit mieux l'enjeu que représente l'espace, pour des êtres comme les Toulec, dans les conflits ou les crises intrafamiliaux.

A la fin du roman, tandis que René Toulec s'est retiré à Hell-Bourg loin du grand domaine familial, sa mère lui rappelle laconiquement que quoi qu'il fasse, il ne saurait échapper à

ce qu'il est : « Elle lui dit que Bois-Rouge continue à tourner sans lui, que le cordon ombilical tranché le nourrit encore. » (p. 176). La neutralité du verbe « dire » qui introduit l'énoncé rapporté contraste avec la violence péremptoire du propos. L'absence de toute connotation de cet indice de parole indique l'effacement du narrateur. Le propos renferme deux assertions qui comportent deux exclusions exprimées par le groupe prépositionnel restrictif « sans lui » et par le participe adjectival « tranché ». L'association de ce dernier avec l'adverbe « encore » réalise un paradoxe. La première affirmation relative au domaine de Bois-Rouge signale une autonomie de l'espace et équivaut, dans le code social des gros blancs, à une répudiation. L'image du « cordon ombilical » identifie l'espace domanial à la fonction matricielle. Simultanément, au moyen de cette identification, la douairière se proclame le seul maître du domaine. Cependant, le masque de la Veuve Noire tombe tout à fait : la relation avec son fils se voit réduite à une dimension d'ordre purement économique et fonctionnel, le domaine remplit pour elle la fonction matricielle. La succession des deux propositions semble établir, dans l'esprit de la locutrice, une relation entre l'autonomie du domaine et la dépendance du fils en celui-ci. La douairière ne blâme pas seulement l'ingratitude de son fils. Il s'agit moins de culpabiliser René que de l'humilier : malgré sa décision de se tenir à l'écart, il est incapable d'être autonome, à l'inverse du domaine qui se passe de lui. L'individu Toulec se voit confronté tôt ou tard à cette injonction « familiale », sinon domaniale, particulièrement lorsque le sujet menace de s'émanciper peu ou prou du clan. Ainsi en est-il également du petit-fils de la douairière

L'exposé digne d'un guide professionnel qu'effectue Yann pour son invitée, Lise, réalise un inventaire oral du mobilier familial. Celui-ci, comme les arpents de terre aussi étendus soient-ils, constitue les vestiges du passé familial, se fait trace de la mémoire partagée entre les générations. Il est signe à la fois du lignage et de l'appartenance au groupe familial. A l'instar de l'espace, il représente un legs potentiel. Le premier meuble retenu est le suivant : « Ce vaisselier est arrivé par un navire de la Compagnie des Indes, il n'y avait pas de route alors pour monter à Bois-Rouge, il a fallu le monter à dos d'esclaves... » (p. 154). Le personnage ne se contente pas

d'une simple nomenclature : l'histoire des objets choisis commence ici par leur acheminement jusqu'à la propriété. L'obsession que suscite celui-ci est due au relief accidenté de l'île et à l'instauration pénible et tardive des voies d'accès. Yann rappelle la dépendance des « grands blancs », malgré toute leur arrogance, en l'autre, en l'étranger (compagnie maritime anglaise et esclaves), pour emménager dans l'île. Le guide ne peut manquer d'évoquer le passé esclavagiste de sa famille. Il le fait explicitement pour ce premier meuble. L'historique des autres objets le suppose ensuite plus ou moins implicitement. L'anacoluthe finale indique un silence. Certes, durant ces brèves pauses, Yann élit un nouvel objet. Néanmoins, il se peut que l'adolescent se rende compte au fur et à mesure de son inventaire de l'abondance de ces vestiges du passé colonial et de cette splendeur qui, admirée de Lise, repose sur l'horreur de l'esclavage. Yann singe, caricature le maître de maison, il fustige, froidement. Mais l'ironie de l'enfant est-elle identique à celle de l'adulte ? L'enfant manifeste une singerie répulsive, une injonction adressée aux siens « souvenez-vous ! ». L'ironie du narrateur adulte qui relate la scène s'en fait l'écho plus incisif : au blâme « quelle fierté dérisoire que celle qui est bâtie sur l'atrocité de l'esclavage ! » s'ajoute la question que l'enfant ne formule pas encore : « comment vivre avec ce passé ? », autrement dit « et maintenant, comment devenir ce que je suis ? ! ». L'ironie complémentaire de l'enfant et de l'adulte se présente comme une première réponse. Elle signe la fin du mirage de la dynastie familiale.

A ce stade de notre travail, la question de la relation qu'entretient la temporalisation de l'espace lodsien avec une critique anti-colonialiste s'impose, quand bien même les textes étudiés défient toute certitude quant à ce qu'il en est.

L'Espace fonctionnel. A l'origine, les grandes familles réunionnaises vivaient de leurs exploitations agricoles. Aussi cette *spatiophagie* est-elle intimement liée à cette activité économique, si bien qu'il est difficile de savoir si elle en est le résultat ou le moteur. Le roman *Le Bleu des vitraux* évoque un accord tacite entre la mère et le fils, quant à leur répartition de l'espace

selon l'objet des productions choisies : « Je sais cet accord tacite entre sa mère et lui : à toi les cannes de Sainte-Suzanne, à moi les haricots et le maïs de Hell-Bourg » (p. 177). La propriété de Bois-Rouge où réside la Veuve Noire se trouve à Sainte-Suzanne. Il est donc juste de préciser qu'à la mère reviennent les cultures destinées notamment à l'exportation. Les cultures vivrières du cirque de Salazie incombent au fils. L'espace insulaire distingue deux zones : le littoral ouvert à l'extérieur et l'intérieur des terres, nourricier de l'île. L'Histoire de la répartition économique de l'espace de l'île indioocéanique corrobore la fiction. Cependant, le récit romanesque superpose à cette répartition une distribution des rôles intergénérationnelle, connotée, qu'il importe de prendre en compte. L'aïeule arachnéenne du narrateur consacre ses terres à une culture implantée dans l'île, à date tardive, bien après les cultures vivrières. Le sucre a non seulement sauvé l'île de nombreuses reprises de la misère, mais lui a permis d'exister sur le marché international. Cantonné à la culture séculaire, le fils s'impose dans cette distribution comme l'inadapté au monde moderne. Dans son statut social comme dans l'exercice de sa profession, il est confirmé dans un état de dépendance contrainte.

L'espace perçu par les personnages comme fonctionnalisé participe de leur catégorisation sociale. Le détail du réveil que Yann remarque dans la case du Butor où vit son amie Lise avec son père en constitue l'illustration la plus éloquente, dans la mesure où il signale une barrière sociale : « Il y a le même réveil à Bois-Rouge, dans la cuisine. » (p. 114). Dans la sobriété de la case, le réveil est à la fois un accessoire fonctionnel et un ornement. Dans la maison domaniale, la réplique du même objet n'a sa place que dans la cuisine, pour les employés. L'objet ne signale pas seulement une différence de niveau de vie, il révèle implicitement deux modes de vie distincts. Seuls les employés ont besoin de cet outil qui scande les heures, le temps imparti comme les horaires. Il s'oppose ainsi aux lustres de la salle à manger, qui servent l'apparat social des « grands blancs ». Tout aussi emblématiques « les éclatantes colonnes de Bois-Rouge » (p. 131) : l'épithète liée complète l'isotopie de la blancheur qui caractérise toute l'imagerie relative aux grands exploitants et héritée de la colonisation.

Cette catégorisation sociale par l'espace est perçue par le narrateur lodsien comme partagée par les grands exploitants comme par les Créoles. Cependant pour les uns et les autres, elle ne procède pas de la même façon. Ainsi l'accès de Lise à la maison de Bois-Rouge est-il décrit, page 138, comme une ascension sociale métaphorique. Yann y tient lieu de « passeur ». Cette page est particulièrement intéressante, car le récit du narrateur conjugue les deux catégorisations. La très longue phrase qui achève le paragraphe semble mimer la superficie aux limites insondables du domaine des Toulec. On reconnaît l'isotopie évoquée ci-dessus dans la comparaison de la maison à « une poule blanche sur son nid »¹⁶⁵. Le narrateur adulte attribue la représentation que Lise a de la maison aux récits que lui en fait son père dont il décrit la déférence : « on le fait attendre au pied des marches du perron, pétrissant dans ses mains son feutre informe, son crâne chauve luisant au soleil comme les parquets cirés du salon ». Le rêve social de Lise permet la juxtaposition des points de vue. Ici, le père, perçu comme employé, est décrit en tant que tel au travers d'un regard de supérieur hiérarchique. Le pronom personnel indéfini est substitué soit de l'employé de maison, intermédiaire qui transmet l'injonction de l'attente, soit de l'instance patronale dépersonnalisée, représentée par son pouvoir et l'autorité qu'il lui confère. Le site où il doit attendre, à l'extérieur de la maison et au bas de son escalier, lui signifie son rang de subalterne. Dans ce code social, le couvre-chef retiré, en dépit de l'ensoleillement, se fait le signe de l'acceptation de ce statut par le père de Lise. Le point de vue hiérarchisant, riche de dédain, atteint son apogée avec la comparaison du crâne au parquet stratifié, qui reproduit la réification des êtres caractéristique de l'appréhension qu'ont de l'autre les grands exploitants mis en scène. Néanmoins, cette réification est assumée dans le regard de Lise, alors que, banalisée, elle est déniée dans celui des « gros blancs ».

La catégorisation sociale par l'espace s'associe parfois les patronymes ou leurs substituts lexicaux. Dans le récit du narrateur adulte, les préoccupations de l'enfant et de l'adolescent se voient réactualisées. Ainsi la narration prend-elle en charge les lexèmes propres aux discours qui

¹⁶⁵ Cf. notre étude du motif de la maison-oiseau, p. 496-498.

l'entourent, parfois dignes de la chronique mondaine de l'île des années 1950 ou de la littérature coloniale indiaocéanique (cf. Myriam Harry, par exemple). Tel est le cas lorsque Yann évoque son absence d'attirance pour les jeunes filles de son milieu social :

« Jamais ne me serait venu ce genre d'appétit pour la petite de Villèle que sa mère emmenait parfois en visite chez nous, ou pour Béatrice de la Girodey dont les parents étaient nos voisins à Saint-Gilles » (p. 111).

De la visite courtoise au simple voisinage, les fréquentations dénoncent l'enfermement dans un carcan social et présupposent l'emprise que tente d'exercer la douairière sur son petit-fils, dès son plus jeune âge. Les patronymes choisis par l'auteur ne sont pas le fruit du hasard. Leur renommée est en effet notoire dans l'île. Le nom de famille « Villèle » renvoie inexorablement aux Villèle-Desbassyns, implantés à Saint-Gilles-Les-Hauts, qui sont définitivement entrés dans les légendes insulaires grâce à leur aïeule « Madame Desbassyns ». Assimilée à Grand-Mère Kalle dans les croyances créoles¹⁶⁶, cette figure emblématique entre toutes de l'esclavagiste réunionnais¹⁶⁷ fait écho au personnage lodsien de la Veuve Noire qui lui doit beaucoup. Le patronyme « Girodey » connaît plusieurs graphies à La Réunion. Dans *Quelques Jours à Lyon*, Jean Lods adopte la plus notoire, mais dépourvue de sa particule, « Giroday », pour désigner la grande famille du roman. Cette dernière graphie est également typiquement réunionnaise : elle ne connaît aucune occurrence sur le continent avant le XX^{ème} siècle. Dans les années qui intéressent les romans étudiés ici, ce nom est associé à des fonctions municipales et à la présidence de la Chambre de l'Agriculture. Cette catégorisation sociale par l'espace affecte toutes les instances de la vie sociale, comme le montre la remarque relative à « la petite cheftaine de louveteaux qu'on connaissait bien à Bois-Rouge et qui venait d'une bonne famille de Sainte-Rose a été remplacée [...] » (p. 94). Au patronyme se substitue ici l'expression galvaudée, quand bien même elle relève d'un registre de

¹⁶⁶ En témoigne notamment cette allusion romanesque : « Le lendemain, la sorcière, qui avait élu domicile un peu plus haut, là où plus tard allait s'élever la propriété d'une méchante femme. », page 78, *Grand-Mère Kalle, légende de la sorcière de l'océan Indien qui hante encore l'imaginaire des enfants créoles*, Yves Manglou, Saint-Denis, Orphie, 2006.

¹⁶⁷ Nous renvoyons à ce propos au documentaire de Monique Agénor, *La Route Cachalot* (1997) ; à la biographie *Madame Desbassyns*, de Jean-François Samlong (1990) ; aux récits *Endora ou l'île enchantée*, de Marie-Thérèse Mahé (1985) et *Grand-Mère Kalle*, de Yves Manglou (2006) ; à l'article « Villèle, entre christianisme et hindouisme : de la Chapelle Pointue à la Chapelle La Misère », p. 97-132, de l'ouvrage *D'une Chapelle à l'autre* (2002), sources référencés dans la bibliographie en fin d'ouvrage.

langue soutenu, et qui non seulement indique l'origine sociale, mais qui prend également dans ce contexte-ci une valeur morale : « d'une bonne famille ». En effet, la charité, chère à la ferveur catholique, constitue l'une des valeurs que prône le scoutisme français des premières heures. Rappelons que, s'il existait dès 1910 des scouts en France, l'Association des Scouts de France fut créée par Jacques Sévin, en juillet 1920. La Fédération ne vit le jour qu'en 1941. Comme l'indique Prosper Eve dans son essai *Les Sept dernières années du régime colonial à la Réunion (1939-1946)*¹⁶⁸, les organes de presse pétainistes encouragèrent vivement les jeunes Réunionnais à embrasser ce mouvement. Cette mention du remplacement de la jeune guide par un éclaireur originaire du continent et qui « déteste les grandes familles de l'île », vient, parmi d'autres indices, illustrer dans la diégèse l'entrée dans une nouvelle ère, marquée notamment par la fin d'une forme de népotisme.

Associé à l'exercice d'une profession, le lieu insulaire est tantôt minoré, tantôt loué. Dans *Mademoiselle*, la maison est le théâtre par excellence du gynécée familial. A l'exception du narrateur, il n'y réside durablement aucun homme. Le chef de famille, « Monsieur Nativel est rarement là : à son bureau à Saint-Pierre, ou en voyage. » (p. 38). Aucune activité sociale n'est exercée par les maîtres de maison sur le domaine. Celui-ci est l'espace réservé de la sphère privée qui se voit dévolue aux femmes. Le domaine, non localisé, s'oppose au siège social de Saint-Pierre. Le terme de « voyage » ne relève pas du registre professionnel. A la différence d'un terme comme « déplacement », il rend compte de l'appartenance à l'aire privée du narrateur qui l'emploie. Cette dichotomie spatiale n'apparaît que dans ce dernier roman de Jean Lods. Dans les autres fictions, le domaine est à la fois un lieu d'exercice professionnel et le « théâtre » familial. De plus, l'expansion de la famille Toulec, pour ne retenir que celle-ci et comme l'illustre le « panthéon Toulec », étend à toute l'île cette combinaison. Retenons à cette fin l'évocation de l'« Agamemnon, l'avocat de Saint-Paul » (p. 159). Dans l'appréciation des riches planteurs, le prestige social, ici de l'appartenance à l'ordre de la magistrature, s'associe celui du rayonnement

¹⁶⁸ Prosper Eve, *Les Sept dernières années du régime colonial à la Réunion (1939-1946)*, Paris, Karthala et Saint-Denis, Université de La Réunion, 2005, p. 68.

portuaire de l'agglomération, aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Alexis Miranville, dans son ouvrage *Saint-Paul de la Réunion, Histoire et mutations d'une petite ville coloniale*, rappelle son « rôle de grenier des Mascareignes pour fournir des vivres à l'île Maurice et à tous les vaisseaux qui s'y rendaient. »¹⁶⁹, durant cette période de la colonisation. A ce lieu perçu comme prestigieux s'oppose la commune du Tampon, où Eric Feuguet, le narrateur de *Mademoiselle* exerce le métier d'enseignant :

« Tu as dû te rendre compte que mon succès te condamnerait à la solitude, et qu'il valait mieux que je devienne ce que je suis devenu : petit instituteur dans les hauts du Tampon [...] » (p. 26),

et : « [...] dont tout l'avenir consistait espérer devenir directeur de l'école du Tampon. » (p. 89).

Le choix de la commune ne semble pas fortuit, mais pour être pleinement apprécié, il exige de nouveau du lecteur une connaissance avertie de l'Histoire de l'île. Le passé de la commune retracé par Dominique Grondin établit l'origine de l'agglomération à « l'installation de Nativel entre Ravine des Cabris et Ravine des Trois Mares en décembre 1727 »¹⁷⁰. La naissance de la commune réelle est le fait de l'implantation d'un Nativel sur les rives de la Rivière d'Abord ; or, tel est le nom de la famille de « grands blancs » de ce récit lodsien. Le devenir professionnel du narrateur semble s'être inscrit dans l'aire d'influence de la famille qui le recueille. Cependant, il faut aussi s'intéresser à l'origine double du nom *tampon* que rappelle l'auteur. L'hypothèse française, selon laquelle le terme réfère à un instrument utilisé par les marins pour renforcer la coque d'un navire ou pour l'étanchéifier, rivalise avec les étymons malgaches *tampony*, « cime » et *tampona*, « d'où l'on voit de loin ». Le toponyme est ainsi associé d'une part à ce qui consolide et empêche de couler, d'autre part à l'acuité du regard. Minoré aux yeux des « gros blancs » comme n'étant d'aucune envergure sociale, la commune en tant que lieu d'exercice est acceptée d'une part par le personnage éponyme dans la mesure où elle satisfait sa possessivité, mais aussi par le fils, narrateur, en raison des connotations profondes auxquelles le site fait écho. Le blâme ironique masque à peine le sentiment qu'éprouve Eric d'être à sa plus juste place.

¹⁶⁹ Alexis Miranville, *Saint-Paul de la Réunion, Histoire et mutations d'une petite ville coloniale*, Paris : L'Harmattan 2001.

¹⁷⁰ Dominique Grondin, *Le Tampon*, 1993, Saint-Denis, La Réunion, Les Cahiers de Notre Histoire, 1993, p. 3.

La *spatiophagie* est d'autant mieux mise en valeur que l'espace insulaire possède des lieux de fuite. Ils inspirent aux personnages tantôt une délivrance, tantôt de la répulsion, au mieux du dédain. Saint-Denis, Le Brûlé, comme Saint-Gilles sont les lieux de prédilection des escapades d'Anne-Sylvie (p. 94). Ils sont préférés à Bois-Rouge qui devient le lieu que fuit la mère du narrateur. Il en est de même pour son père, avant son mariage : « Armande est passée en revenant de Trois-Bassins, disait-elle de sa voix sèche. Elle s'est étonnée de ne pas te trouver. » (p. 39). La rue Juliette Dodu où résidait Anne-Sylvie l'éloignait de celle que la Veuve Noire envisageait comme sa promise. Ainsi le domaine de Bois-Rouge, rouage essentiel de la *spatiophagie* des Toulec, est-il un lieu ambivalent, en raison de la fuite qu'il inspire à ces deux personnages. Il en est de même du narrateur-personnage : tout épanouissement social et personnel ne semble possible qu'à l'extérieur de l'enceinte de la propriété. Remarquons que la Veuve Noire, toujours en mal de stéréotypes et de clichés qui la confortent dans son conservatisme, attribue le désintérêt d'Anne-Sylvie au fait qu'elle « vient de la métropole » (p. 71) : en filigrane, la France du continent est amalgamée avec la capitale, et la douairière reprend l'opposition prêtée de façon très convenue entre la Province et Paris.

Dans *La Morte saison*, la désertion des lieux est le fait des contingences économiques : « "C'est comme à Vieille Mare, à Etang-Mort¹⁷¹ ou à Ravine des Pluies : tout le monde est parti." » (II, 3, p. 135). Dans les premières années qui ont suivi la départementalisation, les communes de petite taille du cirque de Salazie ont connu un véritable exode : leurs habitants se sont installés dans les agglomérations les plus importantes du littoral. Le thème de l'« endormissement » qui a suivi immédiatement la décolonisation est récurrent dans les ouvrages de vulgarisation historique. En revanche, dans les essais d'historiens, il est en général rappelé que la départementalisation a coïncidé avec l'immédiat après-guerre et la reconstruction économique de la France du continent totalement ruinée par les années de conflit. Soucieux de dépeindre littérairement ce qu'il appelle « la fin du monde colonial », Jean Lods préfère à ce thème de

¹⁷¹ Cette commune n'existe que dans cette fiction lodsienne.

l'endormissement celui de la désertion et des ruines. La désertion est également illustrée par les élans qu'adoptent certains personnages pour se détourner des anciens emblèmes de l'emprise familiale déchue. Elle s'opère autant dans l'enfance des narrateurs que dans le présent de l'histoire. Dans *Quelques Jours à Lyon*, Romain imagine ainsi l'embarquée impulsive que réalise la voiture de sa femme, Hélène, pour s'éloigner du domaine :

« A la sortie de Sainte-Marie, elle devine au bout de la double haie de palmistes dressant leurs troncs grêles au-dessus des cannes, la maison de la famille de son père, sur la colline dominant l'océan. » (p. 156).

Dans le présent de la narration, l'image d'Epinal substitue à l'idée de vestiges le tableau d'une vitrine luxueuse de laquelle on aurait retiré toute l'orfèvrerie. La prestance du bâti demeure la seule trace du pouvoir autrefois détenu.

La seule occurrence de toutes les fictions lodsiennes de la localité des Trois-Bassins se trouve dans *Quelques jours à Lyon* : « Il s'inventait la Réunion, il murmurait à voix basse les noms de l'île pour se les approprier : [...] Trois Bassins [...]... » (p. 40). Remarquons que l'auteur ne retient pas l'article qui précède le nom de la commune. Celle-ci appartient à la microrégion de l'ouest, dans la zone de la « côte sous le vent ». La mémorisation des sites insulaires en passe dès l'enfance du personnage par leur réinvention. Loin de nous l'idée de pénétrer le secret des liens entre la fiction et la réalité, mais plutôt le goût de partager un trouble : l'une des rares photographies que l'auteur possède de sa toute petite enfance passée dans l'île le représente qui enfourche un arbre. Au dos du cliché, on peut lire d'une écriture au crayon, presque effacée : « Trois-Bassins ».



Jean Lods, enfant, aux Trois Bassins

Les narrateurs lodsien manifestent une appréhension quelque peu « décalée » de la propriété. Elle diffère de celles des planteurs comme de celle de Lise. La représentation qui est livrée du domaine de Bois-Rouge est éclairante à ce propos. Pour les planteurs et pour une grande partie de la population insulaire, il tend à s'identifier à « l'autorité de l'Etat qui semblait [s'y] exercer » (page 155) à cause de la crainte qu'inspirait l'aïeul de Yann. Force est de constater que ce toponyme demeure amalgamé, pour l'enfant comme pour l'adolescent, à sa mère, et de ce fait, à l'imgo maternel. Dès la page 60 du *Bleu des vitraux*, l'obsession de la propriété se confond avec celle de la mère, dans l'esprit du petit garçon : « même quand il croit penser à autre chose, même quand il est loin de Bois-Rouge » (p. 60) s'impose en lui l'attrance qu'il éprouve pour sa mère. La comparaison gourmande de la première femme de sa vie à « une profiterole, chaude d'aspect mais froide à l'intérieur » rend manifeste le caractère précédipien et oral de cet élan d'affection. L'identification de l'espace domanial à la figure maternelle est patente. Bois-Rouge devient tout à fait ambivalent pour la mère et le fils : lieu de ralliement et lieu dont ils sont tous deux les fugitifs (page 104, séquence 8). Pour l'un comme pour l'autre, pour des raisons différentes, la propriété est un espace dont ils sont tous deux exclus : Anne-Sylvie ne peut pas se

soumettre aux codes du milieu familial, tandis que Yann est bel et bien exclu du scénario de la rupture parentale (page 109).

A. 2. Un Monde fermé sur lui-même

Dans le rêve que fait Romain Durieux et qui met en scène le retour *post mortem* de son père à La Réunion, le récit de l'entrée dans le domaine des Giroday en appelle à l'image de « l'enceinte » (page 100). Elle corrobore le monde fermé sur soi-même que livre la représentation des puissantes familles dans les fictions de Jean Lods. Cette image annonce les forteresses récurrentes dans les récents tapuscrits que nous a confiés l'auteur. L'image a donc connu une évolution notable dans l'écriture et dans l'imaginaire de Jean Lods. Pour ce qui est des écrits publiés, cette représentation du domaine comme d'un espace replié sur soi est particulièrement sensible, et cela de façon différente, dans *Le Bleu des vitraux* et dans *Sven*. L'ambivalence du domaine de Bois-Rouge, dans le premier, affecte également l'enfermement qui le caractérise. Aux yeux de l'enfant, il est ressenti dans un premier temps comme un refuge opposé à un extérieur hostile : « ce monde plein de menaces qui gronde aux frontières de Bois-Rouge. » (page 64). Cette appréhension coïncide avec l'identification du domaine à la figure maternelle que les résidents tentent d'y enfermer. Quitter la propriété est synonyme d'arrachement à la mère, comme le montre la métaphore qui illustre la séparation : « La route qui s'éloigne de Bois-Rouge en filant entre les plantations de cannes est alors celle de l'exil. » (page 63). Le terme d'« exil » est employé ici métonymiquement au sens figuré de « séjour imposé hors d'un lieu, loin d'une personne qu'on regrette ». Dans l'univers lodsien, l'exclusion du lieu affecte l'individu dès l'enfance. Elle est d'abord affective. Il est intéressant d'observer que très tôt dans la diégèse, le sujet commence à errer : il demeure contraint d'évoluer à la fois dans un espace et à l'extérieur de ses frontières, sans cesser d'y être en mouvement. Cette page du *Bleu des vitraux* annonce l'impossible arrivée que

représente le lieu où résident les personnages adultes, thème qui traverse chacune des fictions lodsiennes publiées par la suite.

Parce que son comportement et son bonheur échappent à l'enfant, la mère est à l'origine de l'enfermement de la propriété. Comme si celui-ci répondait à celle-là. Le narrateur prend le contre-pied des isotopies partagées, lorsqu'il fait de la mère une figure solaire. Page 107, la métaphore filée l'oppose au symbolisme lunaire qui affecte le domaine : « orienté vers une planète étrangère, leur faisceau n'atteignait que par diffraction Bois-Rouge qui s'enfonçait de jour en jour dans le silence et dans le vide. ». Féminisé, il est un lieu du manque, dépourvu de bruit et de contenu. Néanmoins l'irruption du thème de la déviation du rayonnement ne permet pas de voir en la mère la parfaite antithèse du domaine. La mère comme le domaine sont impénétrables. Le détachement ainsi illustré de la mère à l'égard du monde qui l'entoure est signe de manque et de déni. La lumière n'éclaire pas, elle met en relief l'enfermement de la propriété sur elle-même. Si la joie de la mère la rend inaccessible, le vide de la propriété rend celle-ci insaisissable.

Mais loin d'être uniquement lié à l'abandon maternel, l'enfermement du domaine est aussi le fait de sa situation dans l'espace : elle tend à illustrer la supériorité sociale de ses habitants. A l'instar des maisons de maîtres érigées durant la colonisation, la grande demeure lodsienne surplombe un vaste parc dont l'étendue est indéfinie : « [...] cette maison, elle l'a connaît, elle se retourne sur ses colonnes qui dominent la plaine quand elle se rend chez son oncle, à Saint-André ; [...] » (page 138). Le narrateur évoque tout d'abord un mouvement permanent qui se love sur soi. L'autosuffisance exclut la relation au tiers, comme à l'univers naturel qui l'entoure. La demeure est signe d'une domestication absolue, maîtresse d'elle-même. Dans un second temps, la hauteur se fait isolement dans l'unique et établit une frontière d'autant plus redoutable qu'invisible. Cette mise en scène de l'enfermement au moyen de la disposition de la maison dans l'espace insulaire doit être complétée de l'étude de la scénographie à l'intérieur de celle-ci (*cf. infra*).

Deux appréhensions de l'espace, bien que distinctes pour ce qui est de leurs motivations, semblent se répondre d'un roman à l'autre, du *Bleu des vitraux* à *Sven*. Elles ont en commun

d'illustrer et de défendre farouchement la quête de la *place*. Dans l'œuvre lodsienne, celle-ci semble indissociable d'un mouvement de fuite ou de la coïncidence de mouvements de fuite simultanés. Toutes deux supposent un enfermement choisi, délibéré. Dans les deux cas, la *spatiophagie* y joue un rôle essentiel. A la fin du premier de ces deux récits, René Toulec, réfugié à Hell-Bourg, refuse l'emprise que lui impose et exhibe sa mère. Il donne notamment libre cours à son hostilité à l'égard de visiteurs, fort probablement mandatés par la douairière : « Je pense à cette voiture messagère de Bois-Rouge qu'il a forcé à rebrousser chemin. » (p. 175). Arme en joue, la figure paternelle rejette violemment les curieux. On retrouve le personnage fort de ses décisions, tel qu'il était les jours qui avaient précédé son mariage. Son attitude défensive qui repousse les intrusions provenant de l'extérieur transforme la propriété en un lieu verrouillé de l'intérieur. Comme dans *Sven*, cette vigie étroite s'exerce sur un espace immobile, figé. A l'instar d'une parole performative, elle répond au code *spatiophagique* des grands planteurs qui associe territorialisation et hérédité : en lui barrant l'accès de la propriété, le personnage rompt non seulement avec un mode d'être au monde, mais récuse aussi sa filiation. Le père oppose à la place imposée par le carcan familial l'espace clos de la propriété de Hell-Bourg. Une place qui expose, d'autant plus vulnérable que fermée sur un espace encore vide.

B. L'espace comme *œuvre de l'œuvre*

B. 1. Le Vertige de l'espacement¹⁷² : *Sven*

La scène récurrente du jeu dans *Sven* cristallise en effet toutes les problématiques liées à la création de l'espace dans les romans lodsiens et manifeste l'expérience de l'acte d'écriture en tant

¹⁷² Expression empruntée à Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1998.

que « désœuvrement »¹⁷³, dans la mesure où elle donne à lire une représentation assez complète de ce que peut être « l'œuvre de l'œuvre »¹⁷⁴.

Père-fils : la quête de la place. Dans ce récit, la fixité du cirque ressortit seulement au tableau issu de la vision hallucinée du père d'Emmanuel, exacerbée par le jeu des miniatures. Malgré les ruines, les herbes folles et la propriété à l'abandon, le temps ne passe pas. Pour apprécier comment la quête de la place procède du lieu fantasmé, il est intéressant de mettre en regard deux passages du récit qui relatent tous deux le tour de la propriété. Dans les deux cas, la diégèse place cette inspection sous le sceau de l'imaginaire. En effet, séquence 10 (pages 101-102), elle est réalisée par la médiation du jeu de miniatures. Séquence 14 (pages 132-133), Sven imagine une scène répétée du drame familial : la fuite du père dans le cirque qui mime et duplique simultanément l'autre fuite, celle de la crise que traverse son couple. Le jeu préfigure l'élaboration mémorielle de Sven/Emmanuel. Ce n'est que page 165 que l'on peut comprendre ce qui motive, du point de vue diégétique, la récurrence de la scène du tour du propriétaire : l'inspection précède immédiatement le retour dans une maison désertée, l'irruption du principe de réalité que manifeste l'abandon définitif de la mère. La narratologie s'empare du rituel du maître pour en faire une scène itérative.

*Si la Belle au Bois Dormant s'était enfuie du royaume plongé dans la torpeur*¹⁷⁵. Cette hypothèse annonce la relecture du fameux conte à laquelle procèdent implicitement les extraits qui nous intéressent et qui le convoquent implicitement, au moyen de plusieurs résonances. L'inspection de la propriété définit son espace comme un *dehors indésaisissable*. Dans le roman, six passages revisitent la même scène de l'inspection de la propriété, tantôt par la médiation du jeu de

¹⁷³ Maurice Blanchot, *ibidem*, « le moment le plus caché de l'expérience », p. 48.

¹⁷⁴ *Ibidem*, page 48.

¹⁷⁵ Une étude comparatiste qui mettrait en perspective les trois principales versions du conte dans le texte original et ces extraits de *Sven* constitue un projet de travail ultérieur, qui aurait pour objectif l'analyse de la transculturalité dans plusieurs œuvres romanesques insulaires post coloniales.

miniatures¹⁷⁶, tantôt au détour de la perlaboration mémorielle que réalise le personnage éponyme.

Les extraits que notre analyse retient sont les suivants :

- extrait n°1 : de « "Il ne se rend pas compte" » à « [...] la véranda que le crépuscule a déjà remplie d'ombre. » (p. 100-102)
- extrait n°2 : de « Non, son père ne dit jamais rien. » à « mais sans l'usure de l'âge... » (p. 131-133)
- extrait n°3 : de « Sa tactique consiste plus que jamais [...] » à « avec une délicatesse d'éléphant. » (p. 155-156)
- extrait n°4 : de « Il marche avec son père à travers la propriété. » à « [...] les portes de ronces et de lianes... » (p. 157-159)
- extrait n°5 : de « Et, invariablement il en revient à cette inspection [...]. » à « Il la laisse ouverte, disparaît à l'angle du portail. » (p. 165-167)
- extrait n°6 : de « Son allure rappelle encore vaguement ce qu'elle était quand [...] » à « Plus tard, ce fil se casse. » (p. 193-194)

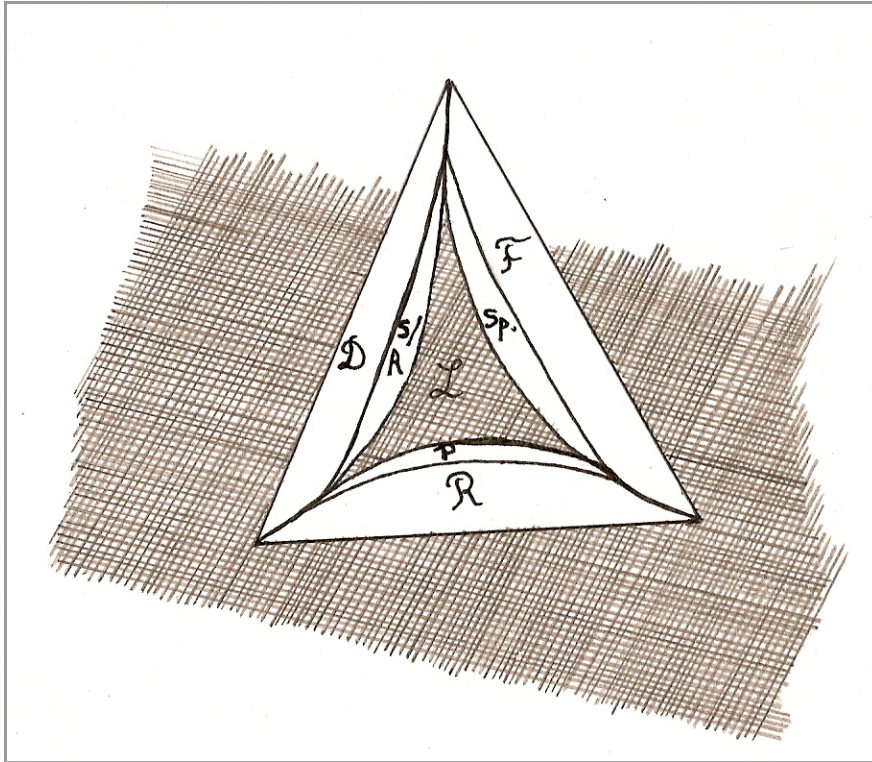
La récurrence régulière du motif sonore du crissement des semelles cloutées sur les cailloux assure un lien, d'une nature inédite dans l'œuvre de Jean Lods, entre ces passages (pages 101, 155, 157, 167). Dans notre analyse, nous distinguons les figurines qui évoluent dans la maquette du petit train ; le *père* et le *fil*s comme figures ; la relation père-fils qu'entretiennent les personnages diégétiques ; enfin, la relation *père-fils*, le réseau que tisse le texte entre les deux figures susnommées. Le souvenir et le jeu ont ici en commun de relever d'un temps qui à la fois n'est *plus* et n'est *pas encore*. Ainsi cette scène semble-t-elle illustrer, au sein même du résultat de l'acte d'écriture, l'essence de l'écriture, que Maurice Blanchot définit par la formule « vivre un événement en image »¹⁷⁷. Quelle est l'incidence de cette temporalité paradoxale sur l'espace et son appréhension ? L'espace n'est pas réductible aux objets qui l'emplissent, comme le montre la disparition de la vaisselle, dans la maison abandonnée aux velléités des domestiques (p. 158). Il en est de même des choses et des êtres, comme le montre la figure maternelle (*cf.* ci-dessous). Le terme « inspection » apparaît trois fois (p. 132, 155 et 165). A l'image de celle qu'effectue René Toulec dans *Le Bleu des vitraux*, il associe le contrôle par le regard et la vigilance dans un souci de protection. La propriété s'apparente à un *dehors* qui obsède autant le personnage du vieil homme

¹⁷⁶ Cf. Première partie de notre étude, chapitre 2, « La Répétition de la scène », « Le Train miniature », p.130-140.

¹⁷⁷ Maurice Blanchot, *ibidem*, page 352.

du cirque que le narrateur. Mais dans quelle mesure est-elle envisagée pour elle-même ? Le récit reproduit en son sein l'expérience d'un espace qui semble *construit* par un regard fasciné. Quel peuvent être l'enjeu et la fonction de cette répétition dans la *diégèse* ?

Schéma n°4 : Prisme du *désinsaisissable* du lieu (S)



Légende :

F : Fascination
D : Dissimulation
R : Réversibilités

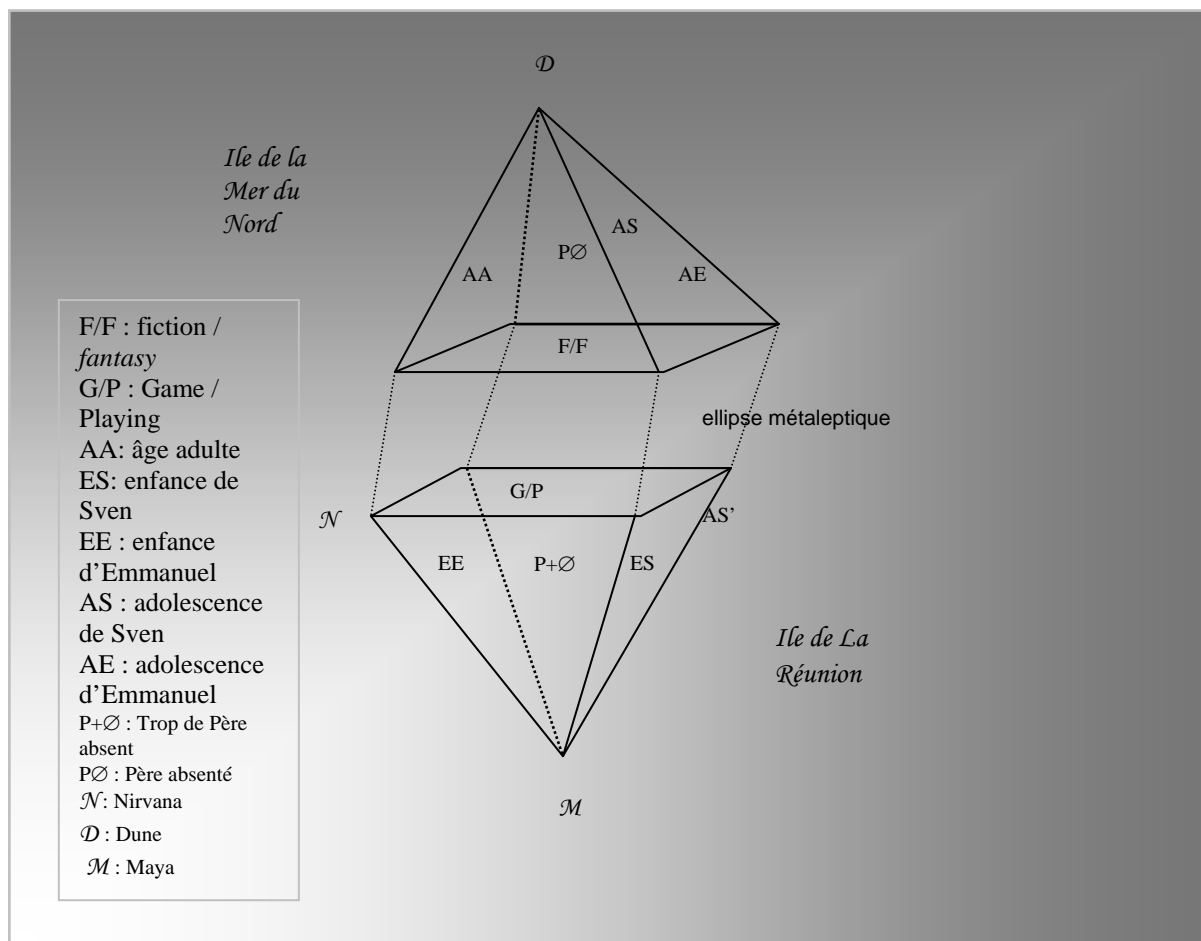
P : Permutation des identifications adversatives
S/R : Similitude / Ressemblance
Sp. : Spectateur / Spectacle / « Spectre »

Le *désinsaisissable* de la propriété, pour reprendre l'expression de Maurice Blanchot, ressortit essentiellement aux réversibilités qui affectent ce qui s'avère une cage pour les personnages qui y évoluent. Les déambulations du vieil homme, « de la grille à la véranda » et inversement, sont comparées à celles d'« un ours en cage » (p. 159) et manifestent un *fort und da* chorégraphié. Le regard fasciné construit l'espace du domaine en s'attachant à l'entrelacs des faits et gestes des personnages qui rendent compte de leur relation. La description behavioriste au présent de narration produit une hypotypose qui réactualise la scène évoquée dans un temps hors temps. La répétition du *tableau*, dans l'acception chère au théâtre romantique, double la répétition

diégétique et *abîme* ces réversibilités. Manifestées dans le *mode d'être* des personnages, elles semblent aussi leur être dictées, de sorte qu'il paraît impossible qu'ils échappent aux événements sans qu'ils ne cessent d'en être les créateurs sinon instigateurs. Ces réversibilités des temporalités et de l'identité des personnages font de la propriété un espace insaisissable qui accapare, s'empare, hante, sans que le lecteur puisse présager avec certitude de « qui hante qui ? qui hante quoi ? qu'est-ce qui hante qui ? ». Enfin, elles gagnent en profondeur grâce aux jeux de dissimulation qui caractérisent ici l'entre-deux de la relation filiale.

Fascination / dissimulation / réversibilités. De tous les romans de Jean Lods, *Sven* est sans aucun doute celui dans lequel la relation filiale, telle qu'elle est mise en scène dans le jeu, dans la *fantasy* comme dans la fiction, structure la carte géographique. C'est pourquoi ce texte mérite autant d'attention. Dans le schéma ci-dessous, qu'il faut lire verticalement et horizontalement, nous représentons par une ellipse l'ensemble des aires du récit qui composent cette carte. Cette forme montre à la fois la tension entre les différents lieux et espaces, leurs points de rencontre ainsi que l'absence de frontière qui caractérise certains d'entre eux. Elle peut se lire comme une spirale fermée, dont le point de départ serait Emmanuel adulte, dans l'île des Wadden, et qu'animerait un mouvement circulaire aléatoire.

Schéma n°5 : Les trois âges du fils et les trois âges du père qui déterminent la carte de Sven



Les deux îles-lieux en constituent le périmètre. Les figures du *père* et du *fils* s'opposent dans une symétrie quasi parfaite, selon l'aire à laquelle elles appartiennent : la *fantasy*, le jeu et la fiction. On doit la première aux rêveries de Sven et d'Emmanuel, ainsi qu'aux scénarios ludiques du personnage éponyme. Pour ce qui est du jeu, il recouvre deux aires enfermées dans un parallélogramme : celle du *game*, qui correspond à l'espace concret de la maquette dont s'emparent les joueurs, absorbés dans le *playing*. Ce dernier, ou « action de jouer », a la particularité ici, pour ces joueurs, de s'identifier à l'aire du *game* et d'exclure fréquemment l'espace environnant des joueurs. Le parallélogramme tracé à l'aide de pointillés rend compte de cette fusion récurrente, non seulement des deux aires du jeu, mais également de l'aire de jeu avec successivement les aires de la fiction et de la *fantasy*. D'autre part, ce schéma met en relief le fait que, dans l'ensemble des

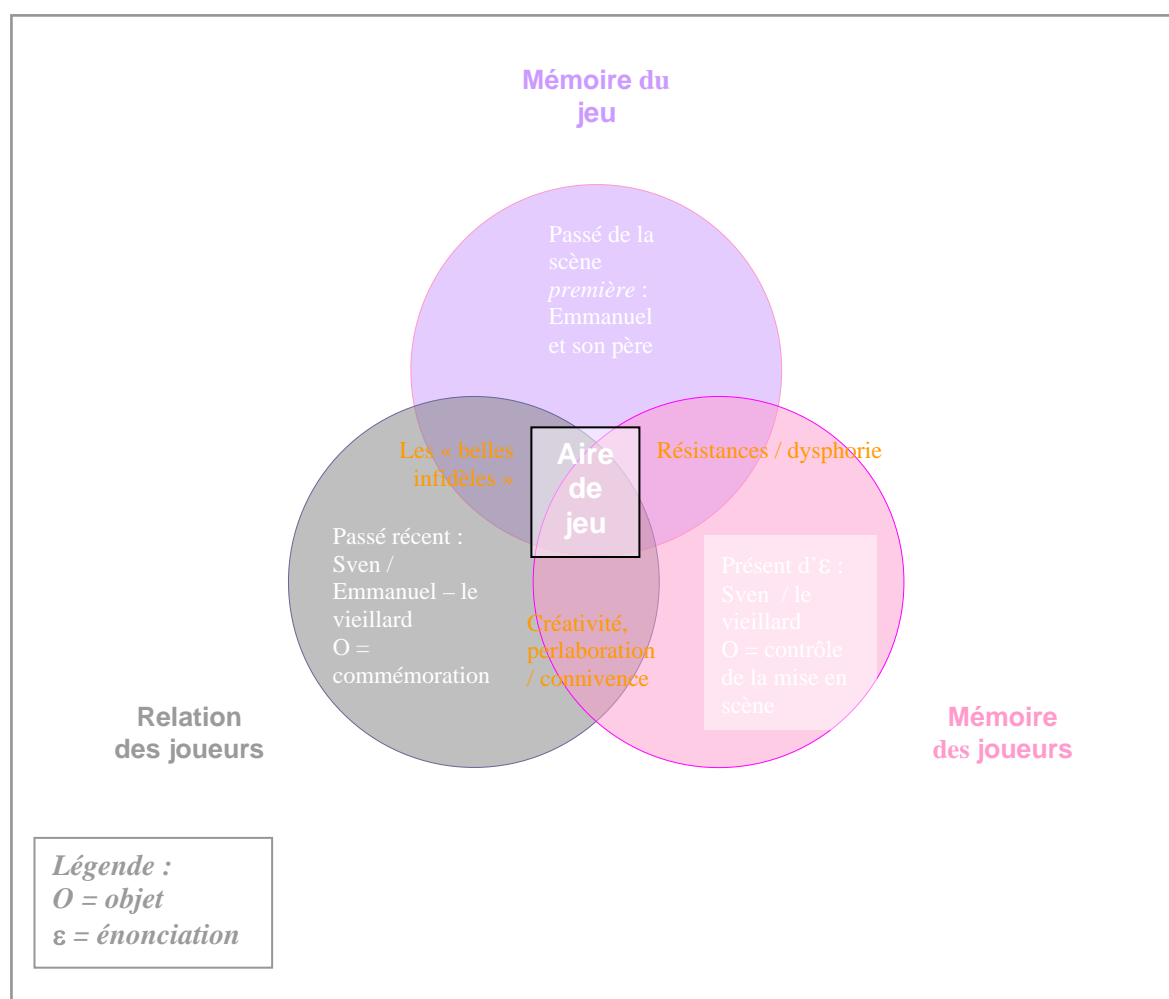
aires du récit, le seul personnage non interchangeable relève de la figure paternelle. Si elle demeure la même tout au long de la diégèse, et cela quel que soit l'espace dans lequel elle évolue, elle est la seule qui subit en revanche les stigmates du temps. Chaque aire lui associe un âge différent. Il arrive cependant que le personnage vieillissant demeure dans les songes de Sven et dans la fiction. Cette forme de *fantasy* se voit mise alors sur le même plan que le discours narratif : le songe n'est plus seulement une pause, mais constitue un événement à part entière de la diégèse. La figure du *fil*s correspond à un personnage différent selon l'espace envisagé. Ainsi le jeu en cours d'élaboration dans le cirque de Salazie oppose-t-il Sven, le joueur, à Emmanuel, la figurine. Cette permutation affecte les montures que possédait le père : « Maya », que monte souvent Sven, est le double et le prolongement de « Nirvana » qui effrayait Emmanuel. Le losange traversé par la droite en pointillés rend compte de cette réflexivité. L'animal psychopompe qui traverse de cette façon le récit contribue à la représentation déceptive du passé. « Dune » parachève cette lecture rétrospective quelque peu évolutionniste, en s'imposant comme la figure sublimée et sublimatoire des deux autres juments. Les trois montures constituent chacune un indice de choix qui signale l'aire dans laquelle se poursuit tour à tour le récit. La narration s'en empare tantôt pour dissocier les espaces, tantôt pour les confondre. Elles sont donc à la jonction des aires du jeu et de la *fantasy*. La transversale en pointillés sépare les deux aires du jeu, ainsi que la *fantasy* de la fiction. Si la discontinuité du trait permet de représenter la réflexivité des espaces, la droite suggère néanmoins quels sont ceux des personnages qui ne sont voués à ne jamais se rencontrer : Emmanuel adulte et son père vieillissant, l'ornithologue et son fils ou son double enfant. Le parallélogramme en trait discontinu reproduit la distance qui éloignent les personnages dans une même aire, en raison soit de l'emplacement géographique (l'ornithologue et son père), soit de l'entremise d'une autre aire (jeu, *fantasy*, souvenir, pour Sven adolescent et son grand-père/père). Tandis qu'un seul personnage est employé pour illustrer les trois âges du père (enfance, jeunesse et vieillesse), cinq personnages servent la mise en scène des trois âges du fils (enfance, adolescence et âge adulte), si l'on admet que les enfants et adolescents, Sven et Emmanuel,

présentent, aux portes de leur vie, des traits qui les distinguent l'un de l'autre. A l'instar de la figure paternelle, le fils à l'âge adulte est placé sous le signe de l'unité. La carte de *Sven* semble ainsi témoigner d'une vision de l'évolution de la construction de l'individu : la dispersion de l'être précède son unité. Afin de saisir ce qui préside à une telle vision de l'évolution de l'être et à la fonction qu'y remplit l'espace, il est intéressant d'observer le rôle de l'espace de la propriété dans cette évolution. Cet espace est-il facteur d'unité ou de déconstruction ? L'étude des principes qui assurent sa dynamique au sein du réseau que tissent les espaces lodsisiens est nécessaire.

La propriété constitue un espace à la fois inclusif et exclusif : si elle renferme les figures interchangeables du père et du fils, elle est désertée par la mère (p. 165) et les visiteurs que celle-ci invitait (p. 158). La figure maternelle est emblématique de la *présence de l'absence* qui caractérise cette scène répétée ainsi que les « deux » protagonistes masculins. Grâce à cette réversibilité, la textualisation de l'espace de la propriété manifeste cette *présence de l'absence* qui fait l'essence de l'écriture. Nous renvoyons à ce propos aux paragraphes subséquents, relatifs à la dissimulation qui préside à la relation du père et du fils. A l'issue de l'inspection, le père d'Emmanuel « avait trouvé sa femme partie » (p. 165). Le paradoxisme qui met en relation les deux participes passés antithétiques ne peut manquer de saisir. La scène est déterminante du fait de son dénouement, de l'événement (l'absence, la fuite) qui constitue sa suite immédiate. Là réside l'une des explications susceptibles d'éclairer la répétition de la scène d'inspection : celle-ci est au seuil de l'événement fondateur de l'écriture fictionnelle, l'absence et le *manque d'être* qu'elle génère. Cet investissement du seuil est un motif que l'auteur se plaît à explorer dans ses fictions. La réversibilité inclusif / exclusif a pour pendant celle du *dedans / dehors*. La scène du bain les met toutes deux à l'œuvre d'une façon explicite.

Mémoire du jeu / mémoire des joueurs. Le jeu tend à se confondre avec la *réalité*, non seulement avec la *réalité* présente mais aussi la *réalité* passée. Simultanément, la création du jeu (*playing*) amalgame l'*advenit* et la production de la *réalité* (*game*). Du fait de ces réversibilités, l'espace se définit par une superposition d'espaces, qui se ressemblent sans pouvoir être identifiés les uns aux autres. Afin de mieux saisir les réversibilités des temporalités et des réalités (celles respectivement relatives à la scène première, au présent de l'énonciation, et à l'immédiateté hors-temps du *playing*), nous en proposons la représentation par l'organigramme ci-dessous. La mémoire des personnages, indépendante du jeu, que nous désignons *mémoire des joueurs*, se distingue de la mémoire relative au *playing*, ou *mémoire du jeu*. L'événement premier hante la mémoire des joueurs, tandis que la mémoire du jeu s'en fait la commémoration. Toutes deux s'interpénètrent, jusqu'à se confondre parfois. Chacune d'elles infère sur la relation ainsi que sur l'intersubjectivité qui unit les deux personnages, ou *relation des joueurs*, et réciproquement. La commémoration de la scène par le jeu de miniatures est d'autant plus efficace et émouvante que les deux personnages, Sven et le vieil homme, ne cessent de rivaliser pour conserver le contrôle des événements. Cette quête de la maîtrise répète, reproduit en les revisitant, et commémore les « duels » qui opposent Emmanuel et son père. De plus, elle se voit de nouveau transformée en une rivalité intergénérationnelle qui donne libre cours aux fantasmes castrateurs. La rencontre des deux mémoires et de la relation des deux figures masculines, celle du père et du fils, est le fait de l'aire de jeu, mais celle-ci n'est, que d'être à la fois *déjà-là* et *in progress*, dans et par les interactions des trois ensembles.

Schéma n°6 : Figure A, les Interactions du travail mémoriel avec la relation entre les joueurs



Comment l'écriture fictionnelle rend-elle compte de ce *déjà-là versus in progress* ? La dramatisation de l'événement premier, à laquelle l'aire de jeu permet de se déployer, requiert les mêmes acteurs, réductibles aux figures *père* et *fil*s. L'aire de jeu, de nature multiple selon les incidents de la relation des joueurs et la mémoire qui la convoquent et l'infléchissent, constitue le point nodal autour duquel les trois ensembles s'articulent. L'interaction de la mémoire du jeu avec celle des joueurs suppose une connivence, au sens indifférencié du terme : grâce à cette forme d'empathie, l'aire de jeu devient le théâtre de ce que nous avons désigné par l'expression « belles infidèles ». Celles-ci ressortissent aux nombreux scénarios que le *playing* expérimente. Cette connivence est rendue possible grâce à la mémoire que les joueurs ont en partage. L'aire de jeu est la scène par

excellence où le *playing* trouve à résoudre ou à laisser en suspens les résistances, les divergences et les dysphories qui caractérisent notamment la relation entre les joueurs.

Dès le premier extrait qui nous intéresse (pages 100-101), le jeu affecte la réalité que partagent les deux personnages dans le présent de la fiction, lorsque Sven s'arrête en même temps que la figurine qui représente Emmanuel entre ses doigts (page 100). Le vieil homme, dans le *game* comme dans la fiction, est confiné au rôle de spectateur halluciné. Dans le passé, il voit sans regarder les « manœuvres » de sa femme sur le point de s'enfuir. Il en est de même dans le scénario qu'élabore Sven : considéré comme joueur ou comme personnage du jeu, le vieil homme demeure un œil qui ne voit pas, ne sait ou ne veut voir, et une oreille qui ne distingue pas les sons. L'opposition énoncée au discours indirect libre, « Mais ce serait terrible si le vieux s'en apercevait. » (p. 101), invite le lecteur à émettre des hypothèses quant aux conséquences de la prise de conscience du vieil homme : immersion dans la folie ? arrêt du jeu ? abandon de Sven dans le cirque ? Le principe des *vases communicants* semble également présider aux faits et gestes du père et du fils : chacun fait exactement l'inverse de ce que fait l'autre. Dans le présent de la narration, l'exil d'Emmanuel dans l'île de la mer du Nord en offre la première illustration : on sait, page 159, qu'il a quitté l'île tropicale pour la métropole ; ses migrations vers le nord s'opposent à l'attente de son père dans le cirque de Salazie qu'emprisonne la mémoire de ce dernier. Cette mobilité du fils dans *l'après* de l'île tropicale contraste avec son immobilité dans la scène initiale commémorée par le jeu et la remembrance. L'adolescent s'enferme d'autant plus dans le mutisme, que son père exulte un chant sonore (extrait 2, page 132 ; extrait 3, page 156). Le silence de Sven ne cesse de faire écho à celui du fils dans la scène initiale (pages 155, 158, 165). Ce n'est que dans l'errance ou la marche à travers le cirque que l'adulte et l'enfant peuvent agir de concert (*cf.* pages 102, Sven et p. 132, Emmanuel). Le *père* et le *fils* lodsiens ne semblent pouvoir être qu'à condition de ces oppositions, ils ne peuvent ni avoir, ni faire la même chose au même moment. D'un point de vue narratologique, la narration parachève cette distinction entre les deux êtres, en s'emparant elle aussi de ce procédé pour mettre en scène la rivalité père-fils. Alors qu'elle n'accorde au bain

du père de retour à la maison, après l'inspection, qu'un récit singulatif relatif à un moment unique (page 155), elle rapporte les bains réitérés d'Emmanuel (page 157). Par ailleurs, il arrive que cette réversibilité qui repose sur les contraires s'inverse dès sa manifestation. En effet, lorsque père et fils demeurent ensemble, le soir, sous la véranda (page 158), la staticité du fils s'oppose à la mobilité du père. Néanmoins, la mobilité du père, oscillatoire, opère un mouvement qui ne progresse pas, et se distingue de l'immobilité corporelle d'Emmanuel, — immobilité qui coïncide avec sa position d'observation et sa stabilité psychique.

Sven et Emmanuel se représentent la figure du père comme le lieu du manque, car il n'a su conserver l'objet de son désir : l'enfant prend en pitié l'homme qui vieillit dans l'indifférence des siens, tandis qu'Emmanuel adolescent juge sévèrement son père au travers de l'attraction-répulsion aux résonances œdipiennes (« "Comme ses défauts se sont accentués." [...] Il ne le reconnaît plus dans ce paysan [...] », pour ne retenir que le portrait présenté page 157). Pour l'adolescent comme pour l'adulte, le père du temps de la mère en tant que lieu du manque demeure l'instance qu'il faut fuir, dont il faut écarter de soi la menace. Cette menace semble s'articuler autour de la fuite de la femme-mère. L'objet du désir du père prémédite, déserte déjà, et cela bien avant son départ effectif en mettant son fils dans la confiance. Cette fugitive (notée \emptyset a, dans la topique lacanienne), présente-absente, transforme le père, une fois partie, en lieu du manque. La figure du fils, qu'il s'agisse d'Emmanuel ou de Sven, se fait l'œil distant par lequel se manifeste l'être du père alors totalement gouverné par la dialectique de l'*en soi* / *hors soi* qui avait adoptée comme ultime sursaut ou ultime provocation à l'intention de la mère. En témoigne l'extrait 3, au début duquel Emmanuel perçoit la voix de son père, de l'extérieur, depuis la véranda, espace intermédiaire entre le *dedans* et le *dehors* de la maison : « L'homme chante ensuite très fort dans la minuscule pièce qui résonne. » (p. 155). Le père exhibe aux autres hôtes sa solitude, une solitude qui serait véritablement heureuse si elle n'était « surjouée ». L'*en soi* devient *hors soi*. L'intime du sujet exhibé abolit la frontière garante de l'individuation. Il signale, aux yeux de chacun et donc du fils, non seulement le *manque à être* du père, mais aussi la promesse d'une

dette envers l'instance qu'il représente. En cette vulnérabilité du sujet réside précisément ce qui constitue une menace pour le fils. Dans le dernier extrait qui nous intéresse (p. 193-194), l'observation de l'enfant fait du vieil homme, perçu en focalisation externe dans une description béhavioriste, un être impénétrable. Il n'est plus que l'ombre de lui-même. La démarche qu'il adopte établit une association implicite de la chambre dans laquelle il disparaît avec la propriété. La pièce, épice de sa retraite, se transforme en un espace mental. L'image du rai de lumière qui « se casse » au bas de la porte, sur le seuil, reproduit symboliquement, dans l'espace, l'inaccessibilité du personnage emmuré dans ses souvenirs. La dramatisation de la narration de l'une des dernières sorties de scène du personnage relève de l'esthétique expressionniste. Comme dans la scène du bain de l'extrait 3, l'intérieur de la maison manifeste la réversibilité du *dedans* et du *dehors*, et de nouveau doublement : l'enfant qui demeure au seuil de la chambre reste en prise avec le réel partagé-partageable, alors que l'homme qui a tiré la porte sur soi s'enferme dans un ailleurs aussi insondable qu'irréductible. Ainsi l'un des repères spatiaux fondamentaux se neutralise-t-il.

Le monologue intérieur retranscrit au discours direct du personnage éponyme ouvre le premier extrait. Il est scandé par deux phrases couperets qui se font écho : « Il ne se rend pas compte. » (p. 100) et « Il n'a rien compris. » (p. 101). L'observation de l'enfant distingue deux lacunes dans l'appréhension que le vieil homme a du passé : le défaut du principe de réalité succède en effet au défaut de perspicacité. L'enfant est bien conscient du déni qui peut caractériser son mode d'*être-au-monde* sénile. Dans la mesure où il peut établir des recoupements entre les différentes étapes du roman, le lecteur est seul susceptible de percevoir la complexité de cette figure paternelle mise en scène dans cette fiction. Il importe de tenir compte du jeu de dissimulation qui préside à la relation *père-fils*. Pour ce qui est de Sven et du vieil homme, ce jeu est tout à fait patent dans l'extrait 5. Le doyen du cirque instrumentalise sciemment la confusion du passé et du présent que lui a permis le jeu des miniatures, en substituant le nom de la jument qu'a connue Emmanuel à celle qu'il possède dans le présent de narration et en appelant l'enfant

par le prénom de son père. Sven vient de rire, fort de sa certitude de contrôler la situation : à la différence d'« Emmanuel » dans la scène du jeu de miniatures, l'enfant est celui qui n'a pas peur, « sans crainte » (page 133), parce que soutenu par le jeu, en tant que *game* comme en tant que *playing*. Le vieil homme instrumentalise la confusion du passé et du présent, consciemment. Il simule, au sens clinique du terme. Elle se fait mécanisme de défense. Cette capacité à mettre sa folie du jeu, folie de paternité, au service du déni de ce qu'il se refuse de savoir, montre qu'il n'est encore que *border line*. Imminente, la rupture totale avec la réalité doit encore attendre. Une remarque s'impose : dramatisée de façon très efficace par le plan expressionniste du fil de lumière sous la porte, cette bascule dans la folie est dépeinte en une seule phrase minimale et liminaire, alors que la narration n'a de cesse d'explorer la progression vers la folie et les étapes qui précèdent à son avènement. Le personnage qui donne son nom au récit est précisément celui qui, à cet instant-là, reste sur le seuil. Sven est précisément le protagoniste qui, du seuil, observe le passage et l'autre côté. Or, à la différence d'Emmanuel et de son père, il est le seul qui recourt à une *dissimulation vraie*, au « mentir vrai » : il ne s'essaie qu'au jeu du petit train que lui impose celui qui semble être son grand-père. Les joueurs savent qu'ils jouent, alors qu'Emmanuel et son père ne cessent d'emprunter un rôle, chacun à leur tour, se travestissant l'un à l'autre, l'un pour l'autre, sans en paraître pleinement conscients. Sven et le vieil homme connaissent la suite du scénario du jeu. De fait, il leur est possible d'indiquer la dissimulation partagée entre le père et le fils. Rien de tel. Sur cette *autre scène* de l'aire de jeu, les apparences s'avèrent fausses, sans être trompeuses, d'être *vraies*.

En lieu de masque paternel, la figurine « Emmanuel » ne retient que le rôle social (page 133), celui du planteur qui rend visite à ses cultivateurs, alors que Sven perçoit les « masques qu'il porte ailleurs ». Le glissement identificatoire entre le vieil homme et la figurine qui le représente dans le jeu est immédiat. Le masque désigne ici le rôle à la fois calqué sur les attentes sociales et emprunté. Il est parachevé par le déni de la figure paternelle qui trouve son pendant dans le mutisme de la figure du *fils*. Déni et silence se répondent, tandis que le second semble ne cesser

d'encourager le premier. L'absence de réplique du *fils* a pour corollaire son immobilité horizontale associée à sa prédilection pour les lieux ombragés, sombres : il ne se dévoile pas (« à l'ombre d'un manguier », « sous la véranda », p. 101 ; « retiré dans le coin le plus sombre la case » p. 132 ; « immobile et silencieux sous la véranda » p. 155). Ces traits font du *fils* une figure arachnéenne, à l'instar de la *mère*, dans le réseau des personnages lodsien. Le *père* est observé en pleine lumière. Mais cette mise en scène du *fils* (cf. p. 132) est parfois le fait du joueur Sven, un enfant qui grandit sans son père, de sorte que la figurine « Emmanuel » introduit l'ambivalence caractéristique du *père* en tant que figure. L'association de l'ombre au père dans la scène de la ravine (p. 132-133) et au grand-père, à partir de la page 155, corrobore cette ambivalence du *père* : « Sa tactique consiste plus que jamais à disparaître derrière celui qu'il était hier et à entraîner l'enfant malgré lui dans cette ombre redoutable. ». Pour ce qui est de la ravine, elle constitue un lieu emblématique : son obscurité est à la fois minérale et aquatique. La scène dans laquelle père et fils sont en parfaite connivence prend une dimension sexuelle. Cette eau allie la fulgurance à l'horizontalité. Synonyme d'eau vive, le lit creusé par le torrent, visité par les personnages masculins, relève d'une symbolique féminine. Le lieu coïncide avec une trêve du conflit œdipien. Cependant, cette euphorie que connaît momentanément la relation des personnages repose sur le son des voix étouffé par l'écoulement de l'eau : « Le fracas [...] est tel qu'ils s'entendent à peine, même en criant. » (p. 132-133). Les malentendus qui séparent le père et le fils disparaissent en même temps que la possibilité de s'entendre, au sens propre du terme. Le bien-être du fils requiert, dans cet extrait, la réunion de trois conditions : la proximité physique du père, le site féminin et la solitude partagée. L'enfant joueur semble s'identifier à Emmanuel, au fils, comme le montrent le substitut lexical employé « l'enfant », ainsi que la prétérition qui ne peut qu'être de son ressort : « mais sans l'usure de l'âge » (p. 133). La métaphore chimérique introduite par le tour « on dirait » introduit une limite au dévoilement du *père*. Les « masques » paternels semblent tomber du fait de l'empêchement de tout dialogue, entre les personnages, généré par l'espace féminin. Ce dernier semble orchestrer la dissimulation qui règne entre eux. L'investissement du regard, comme

permis grâce aux voix muettes, tient lieu d'appréhension de l'autre, pour la figurine « Emmanuel » comme pour l'enfant joueur. Celui que la narration dénomme « l'enfant » s'attache aux yeux, à ce qui du père, et du *père*, est susceptible de le regarder. Les paupières retiennent son attention : elles recouvrent, voilent et abritent l'œil, le regard de l'autre. De nouveau, elles sont décrites comme « plissés, étirés », sans que l'on puisse savoir si cela est le fait d'un champ de vision volontairement rétréci ou d'un œil qui scrute. Les personnages du jeu se font-ils face ? Si tel est le cas, ce vis-à-vis ne semble possible, dans la diégèse, que grâce des icônes. L'apposition introduite par la préposition restrictive, en position liminaire du paragraphe, établit explicitement le lien entre la figurine et le personnage par la ressemblance malgré l'écoulement du temps. L'aspect *mimésique* du jeu du petit train, en même temps que la mise en abîme, est ici manifeste, tant pour le jeune joueur que pour le lecteur. La scène du jeu constitue une première étape, pour le personnage éponyme, dans son face-à-face avec la figure paternelle.

On remarque aisément que le terme *dissimulation* recouvre et superpose dans l'écriture lodsienne plusieurs acceptions différentes. Les diverses facettes de la *dissimulation*, jusqu'à la possibilité que la diégèse s'en empare comme d'un enjeu, sont ainsi explorées. Distinct du déni, il faut aussi considérer le phénomène de la *dissimulation* à soi-même, qu'elle soit consciente ou non et quelles qu'en soient les motivations (défense, provocation, ...). Lorsque, dans l'extrait 5 (page 165), la figurine du vieil homme énonce à haute voix « j'ai peur de couvrir un accès de paludisme », le personnage du jeu comme celui du *playing* parlent tous deux dans le vide : ni la figurine « Emmanuel », ni Sven ne lui répondent. Rappelons que, dans les fictions lodsiennes, le paludisme se voit toujours associé à l'infidélité dans le couple parentale (cf. Sonia Giroday, alitée à La Réunion, pendant la brève liaison de Simon Rivière avec la mère de Romain, dans *Quelques Jours à Lyon*). L'implicite de la « réalité » de la fiction, le dire de la trahison et de l'abandon, affectent soudain le *playing*. Des raisons distinctes président probablement au mutisme des personnages enfants, comme tend à le laisser entendre la narration qui abandonne tout intérêt pour la figurine au profit de Sven. Le changement de paragraphe coïncide avec le retour soudain

au présent de la fiction. L'articulation avec le *playing* est assurée par la conjonction de coordination adversative. Elle introduit une proposition dont la forme négative achève de produire un effet lapidaire : l'enfant désinvestit simultanément le Verbe et le *avoir-à-répondre* que suppose non seulement toute situation de communication, mais que requiert également le *playing in progress*. La narration s'intéresse au désinvestissement de l'enfant, tandis qu'elle fait ellipse de la réaction du vieil homme quant à ce silence, à moins que l'ellipse narrative ne mime son absence de réaction. Ainsi le discours narratif investit-il le *découvrement* de Sven. Parallèlement, son mutisme enrichit la signification du propos du vieil homme : il a une incidence sur l'identité du destinataire de l'énoncé (l'énoncé devient pour soi-même, réflexif), et met en exergue le phénomène de projection au caractère quelque peu identificatoire (l'appellatif « maman ») qui caractérise l'appréhension de la réalité du locuteur. Dans la formule clause « maman sera contente », le procès au futur prédictif implique une certitude que rien ne saurait contredire et qui relève de la modalité aléthique¹⁷⁸. La mise en abîme des *dissimulations* ressortit à cette projection finale. Une *dissimulation* d'une nature différente fait réponse à la décision de l'enfant de se retirer du *gaming* (extrait 5, page 167) dans lequel tente de l'entraîner son grand-père : la persistance inflexible de Sven à faire surgir la « réalité » dans le *game* que le vieil homme voudrait pouvoir identifier au réel entraîne une sortie de scène dramatisée de ce dernier. Le texte explore cette fois la *dissimulation* au sens étymologique du terme. En se déroband au regard de Sven, le personnage met en suspens la confrontation avec la réalité. Cette disparition du champ focal se fait en quelque sorte performative, sans que la narration permette de trancher quant à la signification du geste : « Il la [la grille] laisse ouverte, disparaît à l'angle du portail. ». Le portail ouvert dans cette phrase clause autorise plusieurs hypothèses : signifie-t-il la liberté recouvrée pour Sven, un blâme doublé d'un chantage affectif latent, l'indifférence du vieillard, sa mise en scène du hors-jeu, ou encore une invitation à le rejoindre ?, pour ne retenir que celles-ci. Il reste que le

¹⁷⁸ Nous reprenons la terminologie retenue par Lemelin dans « La Syntaxe narrative profonde », disponible en ligne (site référencé dans la bibliographie). Cette modalité suppose une surdétermination de l'énoncé d'état, tandis que l'énoncé modal a pour prédicat le devoir.

personnage quitte la maison pour une destination inconnue à l'intérieur du domaine qui a alors la fonction d'un asile.

La *dissimulation* peut se voir attribuer une fonction dans la rivalité des figures *père* et *fil*s. Elle devient alors un enjeu tant dans la dynamique relationnelle des personnages que dans la trame narrative. L'extrait 4, page 158, est tout à fait intéressant à cet effet : si l'hypocrisie explicite du père à l'égard de certains de ses employés présente aux yeux de son fils une image du *père* minorée, elle manifeste également sans équivoque possible le fait que la duplicité n'est plus le seul apanage de la *mère* et du *fil*s. La gestuelle d'Emmanuel semble rendre compte de sa prise de conscience : « Et il baisse la tête, gêné par cette façon nouvelle [...]. » (*ibidem*). La conjonction de coordination initiale a ici une valeur temporelle et causale. Le fils confond le caractère inédit de son regard avec ce qui caractérise l'objet regardé : le père ne change pas, c'est le regard qu'il porte sur lui qui connaît une transformation. Notons que le présentatif liminaire à la forme exclamative (« c'est un meneur ! ») inscrit la scène dans le contexte daté de la naissance du syndicalisme à La Réunion. Le récit relatif à la crise familiale convoque le passé partagé de l'île. La fonctionnalisation de la dissimulation semble requérir l'effacement de la frontière du dedans et du dehors. La disparition de cette dialectique n'est pas toujours aussi explicite. Ainsi en est-il lorsque la sphère privée fait irruption au sein des considérations agraires du grand planteur : « c'est un cheval aux attaches trop fines pour ici, trop fragiles. » (p. 159). La description du cheval fait pendant aux portraits d'Emmanuel vu par Sven qui mettent en relief son élégance inadaptée au labyrinthe du cirque. Cette évocation doit être mise en relation avec la provocation du vieil homme dans le dernier extrait qui ne cesse d'évoquer cette jument qu'il possédait par le passé au lieu de Maya. La provocation dans le jeu qui rejoue le passé se voit dupliquée dans la provocation présente. La dissimulation présente répond à une dissimulation ancienne. Il en est de même de la dénomination de Sven : dans la *furia* du *playing*, le vieil homme l'appelle du nom de la figurine, « Emmanuel ». Le récit en focalisation interne rend compte de façon laconique de l'appréhension que le personnage éponyme a de cette confusion identificatoire récurrente : « Il préférerait encore

être nommé "l'enfant". » (p. 167). Le terme enfant, étymologiquement « celui qui ne parle pas », indique ici simultanément un statut, une tranche d'âge, une filiation et un rôle, autant de traits qui sont minorés, mais qui suppose cependant une place, ce qu'écarte l'appellatif « Emmanuel ». Désigné par le prénom du fils absent, Sven est doublement nié en tant qu'individu. La négation de l'identité de l'autre apparaît comme l'un des objectifs de la *dissimulation* instrumentalisée pour elle-même.

Le récit du *game* oppose, dans l'extrait 4, les certitudes prédictives du fils aux injonctions atténuées du père. Avant d'adopter le point de vue d'Emmanuel en focalisation interne, le discours narratif recourt au futur prophétique. Ainsi ce qui relève du passé se poursuit-il dans l'avenir : « Il n'a jamais affronté son père, il ne l'affrontera pas cette fois non plus. » (p. 159). La voix narrative est de connivence avec le personnage : elle partage le même savoir que celui-ci. La prolepse, introduite par l'adverbe « demain », s'étend sur cinq phrases et décrit le délitement progressif des contacts du fils avec son père. Subitement, le récit rompt sa chronologie et fait place à une dialectique qui articule la modalité actualisante à la modalité prescriptive. Dans la dernière de ces phrases, la conjonction « et » a valeur de conséquence et coïncide avec le changement de focalisation (externe) et d'objet focal : au désinvestissement *dé-finitif* du fils répond l'attente *in-finie* du père. L'errance du fils a pour pendant la déambulation du père dans un espace figé dans la torpeur, dont « les portes de ronces et de lianes » évoquent le royaume endormi de *La Belle au Bois Dormant*. Associée à l'expectative, la forme négative « ne cessera pas d'attendre » instaure une distance de la voix narrative à l'égard du personnage. Le narrateur se fait spectateur de son déni de la *réalité*. Les ordres atténués énoncés au futur semblent correspondre à des situations types associées au grand planteur, dans les récits lodsien. En effet, la coupe des arbres est l'une des préoccupations de René Toulec dans *Le Bleu des vitraux*, le chemin inondé évoque *Le Silence des autres* et *La Part de l'eau*. Les propos rapportés au discours direct (phénomène rare dans la prose lodsienne), que le père adresse à son fils, ne s'inscrivent que dans les *realia* agraires qui font le quotidien du cultivateur. On peut envisager que Sven est l'auteur du commentaire qui

ouvre le paragraphe et qui est relatif à l'emploi du futur dans les paroles du père. Dans ce cas, les deux premières phrases doivent être analysées comme un discours indirect libre. Il est possible également de les envisager comme un énoncé méta-discursif qui serait le fait de l'instance narrative : elles s'apparentent alors à des indications de jeu livrées par une instance qui met en scène, si bien que le commentaire porte autant sur les figurines que sur les personnages en train de jouer. Le caractère remarquable de l'écriture de *Sven* réside précisément dans cette capacité que manifeste le texte de combiner ces deux discours relevant de deux analyses différentes. Elles correspondent à deux modes de réception distincts qui sont non seulement compatibles, mais sont encore susceptibles de se rencontrer. Grâce à cette tension, l'expression de la dissimulation gagne en profondeur. La combinaison de ces deux discours au sein d'un récit écrit à la première personne, dans lequel l'instance narrative principale (l'ornithologue) est également l'un des personnages principaux, favorise la duplicité prêtée au vieil homme : « [...] il se parle à lui-même, à ce qu'il était autrefois ». Permise par la *fantasy* onirique, cette duplicité se retrouve à la fin du rêve de Romain, dans *Quelques Jours à Lyon*, lorsque son père se reconnaît dans le jeune garçon assis à l'écart sur les marches de la grande maison. Il en est de même d'Emmanuel, « caricature de l'enfant qui sautait pieds nus de rocher en rocher pour traverser la ravine » (p. 157). Les deux figurines apparaissent dans le jeu comme les avatars d'elles-mêmes, jouent leur propre rôle mais comme en mode mineur. Chacun est devenu l'ombre de soi-même. Pour finir, cette duplicité propice à la dissimulation doit être mise en relation avec ces autres substituts utilisés par les employés pour s'adresser au père : « le maître », et « Monsieur Emmanuel » ou le « futur maître » pour dénommer le fils (p. 157). Ce dernier appellatif montre que la narration relaie le regard des personnages secondaires sur les personnages principaux. En société, le père et le fils sont appréhendés comme le double l'un de l'autre. Emmanuel fuit le carcan de cette déférence qu'il ne doit qu'à la hiérarchie sociale. Refuse-t-il que cette dernière lui dicte la filiation ? Néanmoins, il se garde de ne pas répondre aux attentes des employés et remplit le rôle qu'ils lui assignent.

La fascination qui empreint ces extraits est essentiellement le fait du père, de sa verticalité, en tant que personnage comme en tant que figure, dans la fiction de même que dans le *game*, est permanente dans ces extraits. Associée au caractère immuable du *père* représenté par le même personnage dans toutes les aires du récit, cette verticalité génère une polarisation du regard des fils. Pour l'adolescent couché qu'est Emmanuel ou l'enfant assis qui joue, le père est *un homme debout*. Sa force réside dans cette verticalité et sa capacité à ne pas voir, à ignorer ce qui est susceptible de l'ébranler. « Cécité » et verticalité vont de pair et l'opposent irrémédiablement au *fils*. La « cécité » psychique qui se manifeste dans le déni comme dans la folie hallucinatoire a pour corollaire sur le plan moteur cette démarche avec « la même furia » (p. 101) qui caractérise sa déambulation. La verticalité du *père* semble illustrer l'aspect écrasant qu'il revêt aux yeux de son fils. Si elle manifeste la virilité paternelle, une sorte d'*axus mundi*, la mobilité errante et exaltée trahit sa faillibilité. Le terme de *furia* emprunté à l'italien désigne « un emportement enthousiaste »¹⁷⁹. Il a été introduit dans la langue, en 1887, par Paul Verlaine, poète symboliste cher à l'auteur. Il ne connaît que cette seule occurrence dans le corpus romanesque qui nous intéresse. Pour cela et en raison de cette polarisation, le texte semble autoriser cette lecture symbolique de cette chorégraphie ordinaire. La *furia* verlainienne relevait des affres de l'ivresse et de l'hallucination mystique. Le caractère imprévisible de la folie paternelle, l'instabilité des humeurs, ainsi que la motricité extrêmement rapide du regard captive le fils qui en est le témoin. Le retrait quelque peu indifférent du fils coïncide avec son regard qui fixe son père. La staticité du fils dans le *game* est-elle le fait du désintérêt de Sven pour la figurine qui représente le « futur maître » ? Ce désintérêt signale-t-il implicitement la captation du joueur ? Le texte ne permet pas de trancher. Cette verticalité doit être associée à la rivalité œdipienne qui oppose le père et le fils et qui n'est pas sans évoquer une « mascarade phallique » pour reprendre l'expression de Charles Melman (*cf.* ci-dessous). De plus, ces entités, horizontale et immobile (Emmanuel, dans le *game*), assise (Sven, dans le *playing*) au travers desquelles est perçu le *père*, sont celles à laquelle s'identifie

¹⁷⁹ *Dictionnaire historique de la langue*, Paris, Dictionnaires Le Robert, volume 2, p. 1532.

le lecteur, contraint d'adopter la même passivité. Une représentation mentale de la scène réitérée du jeu suppose de longs plans-séquences dotés d'une profondeur et d'une largeur de champ restreintes et focalisés sur le personnage du père. La dramatisation que réalise ainsi la narration met en exergue le duel de regards qui oppose les deux joueurs dans l'extrait 5 : « Il fait face au vieillard sans céder sous le poids du regard posé sur lui à travers les paupières bridées. C'est son adversaire qui abandonne le premier et qui détourne les yeux. » (p. 166). La fixité du regard de Sven se fait offensive. Le joueur ne joue plus : il ne s'identifie plus à la figurine aux yeux morts, au regard captif. Pour reprendre le schéma n°6 ci-dessus, la mémoire du jeu infléchit la relation des joueurs, les résistances font place à la dysphorie. Dès que la fascination n'opère plus, la commémoration du jeu prend fin. Fascination et commémoration sont intimement liées : toutes deux supposent la combinaison de la répétition et de l'interminable. Elles signalent l'une et l'autre, sans pouvoir les démasquer, cette proximité du « point central » qu'évoque Maurice Blanchot, « l'approche de ce point où l'œuvre est à l'épreuve de l'impossibilité »¹⁸⁰. Ainsi perçoit-on plus aisément comment le jeu des miniatures représente dans ce roman la création en cours de réalisation, mise en abîme dans l'œuvre elle-même. La fascination, produite et reproduite par le jeu, annonce effectivement :

« ce à partir de quoi jamais rien ne commence, la profondeur vide du désœuvrement de l'être, cette région sans issue et sans réserve dans laquelle l'œuvre, par l'artiste, devient le souci, la recherche sans fin de son origine. » (*ibidem*, p. 46).

A l'approche de ce point, le temps du jeu devient le temps de l'absence du temps. Le joueur s'abandonne totalement au jeu. La re-création incessante interroge sans fin et simultanément son origine et celle du geste créateur. Il reste à saisir la fonction de l'espace lodsien dans cette épreuve. Le regard fasciné ne saisit plus le lieu, ni les frontières qui séparent les différents espaces. Selon Blanchot, « l'espace » défini comme « vertige de l'espacement » (*ibidem*, p. 28) signale l'état de fascination. On reconnaît ce vertige dans les réversibilités qui abolissent l'identité des êtres et des choses, mais également dans les distanciations que supposent les

¹⁸⁰ Maurice Blanchot, *ibidem*, p. 46.

diverses dissimulations et qui altèrent l'appréhension de la « réalité ». Et ce « vertige de l'espace », force est de constater qu'il peut également affecter la réception du lecteur. Les articles consultés dans le dossier de presse de *Sven* en témoignent : Macha Séry¹⁸¹, dans *Le Monde*, « Les identités se substituent les unes aux autres dans un jeu d'emboîtement imaginaire... A mi-chemin entre le conte fantastique, le récit de voyage, *Sven* aborde des rivages littéraires insolites et troubles. » ; Monique Verdussen dans *Libre Belgique*¹⁸², « Qui est Sven ? Est-il un personnage réel ou le fantôme né de l'imagination d'un auteur qui mêle habilement réalisme et fantastique ? » ; Lucien Guissard dans *La Croix, L'Événement*¹⁸³ évoque « [...] une imagination qui se prend pour le réel. ». Ce dernier s'interroge, dans ce même article, sur la reconquête de « l'île intérieure ». Un journaliste de *L'Événement du Jeudi* analyse ce vertige comme le fait de la confusion du réel et du fantasme. S'il déconcerte le lecteur, il n'est pas perçu comme une mise en œuvre de l'acte d'écriture.

B. 2. Le Domaine, l'espace aliénant

Bois-Rouge / Terre Rouge. La propriété qui traverse les fictions lodsiennes combine deux domaines qui existent effectivement : l'un est à Mare à Citrons (Terre-Rouge, dans *La Morte saison* et Hell-Bourg, dans *Le Bleu des vitraux*), tandis que l'autre est inspiré du domaine de Bel-Air près de Sainte Suzanne (Bois-Rouge). La famille Payet, dans laquelle l'auteur a grandi, était propriétaire des deux domaines. Comme dans *La Belle au bois dormant*, la forêt vierge romanesque encercle le domaine dans lequel disparaît le vieil homme du cirque dans *Sven*. Cette forêt en sommeil répond à la torpeur qui saisit la propriété de Bois-Rouge et s'empare de ses résidants, dans *Le Bleu des vitraux*. Au début du roman, la mère est associée à Blanche-Neige. Les deux contes qui traversent, à l'instar d'un filigrane, chacun des deux textes, se font écho quant à

¹⁸¹ *Le Monde*, du 6 septembre 1991.

¹⁸² *Libre Belgique*, 26 décembre 1991.

¹⁸³ *La Croix, L'Événement*, 8 septembre 1991. Les articles et chroniques qui correspondent à ces trois références sont disponibles dans le dossier de presse de l'auteur, aux éditions Calmann-Lévy.

l'appréhension de l'espace. Bois-Rouge est clairement identifié à la commune établie à proximité de Sainte-Suzanne (page 43). Remarquons seulement que le domaine qui s'étendait sur la superficie de la commune a donné son nom à celle-ci. Il en est de même de Mare à Citrons et de Hell-Bourg, dans le cirque de Salazie, dans les années 1930. A la différence de Bois-Rouge, le toponyme de Terre-Rouge n'existe pas¹⁸⁴. L'œuvre romanesque ne construit qu'un seul domaine à partir de ceux-ci. De plus, la reprise de l'adjectif de couleur, dans les deux dénominations, signale l'importance de cette couleur ainsi que son emploi symbolique. C'est également dans un domaine « Bel-Air » qui se situe au sud de l'île, au Tampon, que Truffaut tourna les premières scènes de *La Sirène du Mississippi*¹⁸⁵. Force est de constater que la maison de maître y présente l'architecture typique de la grande demeure de maître, telle qu'elle est présentée dans *La Morte saison*, *Le Bleu des vitraux*, *Quelques Jours à Lyon* et *Mademoiselle*. Pour ce qui est de ce dernier récit, le fait qu'il met en scène une famille Nativel donne lieu à une coïncidence troublante dont l'auteur se défend : la commune du Tampon est apparue à la suite de l'installation de la famille Nativel, « entre Ravine des Cabris et Ravine des Trois Mares ». Dans son ouvrage sur la commune, Dominique Grondin précise que le terrain qui aurait été concédé se serait trouvé « dans le bras de la rivière d'Abord ». Or, celui-ci devint plus tard « le Bras Jean Payet »¹⁸⁶. Que cela ressortisse ou non d'une volonté délibérée de l'auteur, la grande famille n'en finit pas, dans l'œuvre lodsienne, de tisser son espace, de tisser le texte au fil de son espace. Pour apprécier l'appropriation fantasmatique de la couleur rouge liée à la matière du bois dans le recours au toponyme de « Bois-Rouge », il faut indiquer que cette association apparaît aussi dans un texte composé au début du peuplement de l'île : le fameux *Voyage à Rodrigue*, dont le sous-titre est *Le Transit de Vénus de 1761*, *La mission astronomique de l'Abbé Pingré dans l'Océan Indien*¹⁸⁷. En effet, l'abbé observe :

¹⁸⁴ Cf. Deuxième partie de cette étude, chapitre 3, « Le Quadrillage des grandes familles », p. 384-405.

¹⁸⁵ François Truffaut, *La Sirène du Mississippi*, France, 1969.

¹⁸⁶ *Le Tampon*, Dominique Grondin, « Naissance et peuplement du quartier », Saint-Denis, Les Cahier de Notre Histoire, page 3.

¹⁸⁷ *Voyage à Rodrigue, Le Transit de Vénus de 1761, La mission astronomique de l'Abbé Pingré dans l'Océan Indien*, Saint-Denis, Université de La Réunion, Paris, Le Publieur, 2004.

« Je n'ai vu du *bois blanc* qu'un de ses fruits ; c'était une espèce de noix qui avait la figure d'une poire. Il distille du *Bois-Rouge* une gomme équivalente à la gomme arabique. Ce bois est un puissant émétique. » (p. 247).

L'opposition des deux couleurs, rouge et blanc, est le fait du bois : le bois *blanc* sécrète une sève *rouge*. La sève évoque d'autant mieux le sang ici qu'elle est de la même pigmentation. Le blanc renferme le rouge. Or, la blancheur éclatante de la maison de maître à l'architecture coloniale surplombe le domaine de Bois-Rouge, alors que la poussière rouge de son sable volette et se faufile partout. La propriété émétique du bois que lui attribue Pingré serait-elle restée dans l'inconscient collectif ? La mise en scène du texte lodsien permet de soulever la question, mais il serait trop hasardeux de prétendre y répondre. *Le Bleu des vitraux* fait se côtoyer deux types de blancheur, celle emblématique du régime colonial et colonialiste (la maison domaniale et la mère originaire de « métropole »), et celle qui ressortit à la symbolique du conte (la mère associée à Blanche-Neige).

Nous nous intéressons ici aux évocations du domaine. Nous réservons les dernières pages de ce chapitre à l'étude de la maison. Ces évocations qui saisissent le domaine dans son ensemble l'opposent à deux autres *espaces-lieux*, Saint-Denis et Hell-Bourg, la ville et le cirque, de sorte que Bois-Rouge apparaît comme étranger aux dichotomies familières, qui opposent par exemple l'urbanité et la nature sauvage, les terres et le rivage. Ce qui distingue le domaine réside dans sa fonction avant tout sociale et dans sa *vocation* castratrice, quand les autres espaces font place à l'intime. Rien ne parle à Bois-Rouge. L'assemblée nombreuses à table demeurent souvent muette : « pas un silence écrasant, comme là-bas, à Bois-Rouge, au cours de ces dîners interminables qui rassemblent les personnalités de Saint-Denis » (p. 36). Les repas d'affaires ne présentent aucune forme de convivialité. Les rares paroles proférées donnent lieu à une animalisation des personnages qui les énoncent : « Il entend tous ces bruits bourdonner autour de lui comme des mouches noires entre les blanches colonnes de Bois-Rouge. » (p. 45). Le narrateur se plaît à dénoncer l'inversion des valeurs : la comparaison déprécie explicitement les rumeurs de la « bonne société » en convoquant l'insecte emblématique de l'enfer et qui se nourrit de parasites

vivant dans les excréments. Le fait que le domaine est proche de l'usine constitue la seule raison pour laquelle René Toulec souhaite y résider (*cf.* p. 73). L'indifférence non feinte d'Anne-Sylvie quant à ce lieu de résidence vise surtout le type d'a-socialisation qu'il représente. En témoigne également le fait qu'elle l'affecte lorsqu'il s'agit d'abandonner son métier.

Hell-Bourg apparaît comme le pendant antithétique de Bois-Rouge. L'intimité que permet ce domaine situé dans le cirque de Salazie est suggérée par sa végétation-même : « Il faisait beau à Bois-Rouge et sur la côte, mais ici les feuilles des bananiers qui bordent la route luisent sous la pluie. » (p. 46). Les palmes protègent et maintiennent en même temps l'humidité. De la végétation du domaine de Sainte-Suzanne, le lecteur ne connaît que l'araucaria et les palmiers phalliques. La poussière rouge se substitue à la moiteur tiède du cirque. Cette liquidité accueillante, généreuse et fertile, explique probablement le choix de René d'y célébrer son mariage. Cette décision contribue à faire de ce mariage une union hors-norme, car c'est « à Bois-Rouge, où de tradition se déroulent toujours les cérémonies importantes » (p. 50). Pour cette figure paternelle, se fait à Hell-Bourg tout ce qui ne peut se faire à Bois-Rouge, si bien que le premier domaine est placé sous le signe de la liberté d'être soi, tandis que le second devient métonymique de la puissance castratrice de la Veuve Noire. Cet aspect est annoncé, deux pages plus haut, par le narrateur qui précise que le personnage « ne s'arrête pas à Bois-Rouge en redescendant dans la plaine : il faut faire vite, que rien ne le retienne. » (p. 48). Le domaine social est présenté comme une menace qui pèse sans cesse sur les choix de l'individu. L'opposition des deux lieux est parachevée dans la description du mariage à Hell-Bourg, de la fête qui y bat son plein, alors qu'à Bois-Rouge, tout n'est que torpeur : « On danse sous les fenêtres que baigne la lumière des lustres transportés depuis Bois-Rouge et suspendus là pour l'occasion. » (p. 52). Point de salle de bal : les invités se produisent dehors. L'intimité de la maison est préservée. Grâce aux lustres, l'intérieur de la demeure rayonne dans le jardin, alors que les murs de Bois-Rouge ne réfléchissent qu'eux-mêmes.

Ce qui rend également singulier le domaine de Bois-Rouge réside dans l'évaluation des distances que cet espace domanial semble susciter. En effet, le narrateur-personnage se souvient de l'autobus qui réalisait la liaison entre Saint-Denis et les hauts : « Enfin Moulan est là, [...] qui le dépose à quatre heure et demie au bas de l'allée de Bois-Rouge » (p. 62). L'étendue et l'importance du domaine pour l'économie de l'île expliquent la localisation de l'arrêt. Néanmoins, pour l'enfant, la dénomination « Bois-Rouge » réfère à la maison, au foyer familial, et non à une aire professionnelle. L'autobus est synonyme avant tout, pour lui, d'indépendance et de non ingérence familiale : il échappe à la surveillance que sa grand-mère exerce sur lui grâce à son chauffeur Evnor. Le narrateur adulte commémore brièvement le regard inconscient du décalage avec le reste de la population insulaire. La distance spatiale se fait ici le vecteur d'une appartenance sociale, selon qu'elle est perçue ou non. La fantaisie dans laquelle le narrateur imagine la vie que mènerait à Hell-Bourg la cellule familiale réduite à ses parents et à l'enfant qu'il était (page 88-89) convoque l'épisode du génie de la lampe merveilleuse qui a fait la fortune des *Milles et une nuits*. Le quotidien dépeint à l'instar d'une scène de genre est introduit par l'opposition au domaine de Bois-Rouge (au bas de la page 88). Celui-ci apparaît définitivement comme un espace ouvert, mais ouvert pour être quitté immédiatement, alors que Hell-Bourg est représenté comme un lieu de séjour, fermé sur lui-même, mais avant tout fermé à Bois-Rouge, à tout ce que représente le « fief » de la Veuve Noire et du régime qu'elle incarne. La dichotomie qui oppose les deux domaines manifeste explicitement un double clivage propre à l'imaginaire de l'espace de Jean Lods : l'ouverture/la fermeture se distingue de l'inclusion/l'exclusion.

Lieux de vie et / ou lieux de passage. Cette *ouverture* stérile, qui ne génère que la fuite instantanée, semble bien ce qui motive la plupart des personnages lodsien. En effet, quatre des récits étudiés font état de déplacements ou de départs précipités. Cette *ouverture* du lieu clos sur lui-même que présente le domaine, dans le roman lodsien, s'avère un *non lieu*. Cette négation de l'*ici* procède d'un *ici* exclusif. Il menace de rendre le *dehors* inaccessible. L'évaluation particulière

des distances et l'inversion du *dedans* et du *dehors* que fait apparaître l'opposition des domaines du *Bleu des vitreaux* sont le fait de la démesure de la superficie de la propriété. Cette mobilité, hors temps et entre-deux espaces, qui relève d'un *ici* exclusif, ne concerne que trois des romans qui nous intéressent : *La Morte Saison*, *Le Bleu des vitreaux* et *Quelques jours à Lyon*. Quel que soit le récit, elle est rarement le fait du narrateur-personnage ou du personnage principal.

Ces déplacements ne se réalisent que sur le littoral, comme s'ils étaient liés à la proximité de la barrière de la mer. On remarque néanmoins une prédilection pour Saint-André qui constitue une étape à six reprises, dans cet étrange itinéraire. La commune apparaît dans les trois romans, alors que Sainte-Suzanne s'avère un incident de parcours par neuf fois, dans *Le Bleu des vitreaux* seulement. Dans ce dernier récit, la juxtaposition fréquente des deux communes du nord-est de l'île est le fait de leur localisation : la seule route qui permet de sortir du domaine passe par ces deux agglomérations. Leur traversée est incontournable. L'ordre dans lequel elles apparaissent dans la narration indique s'il est question de rentrer ou de quitter le domaine (*cf.* pages 161 et 175). Quoi qu'il en soit, leur évocation coïncide toujours avec le fait d'être *au dehors de*. D'autre part, toutes deux sont sur la route de Salazie, qui semble le point d'arrivée refusé de tous ces déplacements. Ces errances répétées autour de son espace manifestent son caractère inaccessible, de même que l'ellipse du lieu. Dans l'espace lodsien, l'issue ne se situe pas sur le littoral, mais à l'intérieur des terres, de sorte que le cirque apparaît comme un centre mais doté d'une force centripète.

La précipitation de cette mobilité ressortit tout d'abord à la variété des lexèmes verbaux qui expriment le départ et le passage. *Le Bleu des vitreaux* est sans aucun doute le récit qui en donne à lire le plus grand nombre. Ainsi le procès *traverser* suivi d'un toponyme y est-il employé notamment quatre fois : « Il traverse Sainte-Suzanne. Il traverse Saint-André. » (p. 46) et « Il traverse Sainte-Suzanne, il traverse Saint-André, [...] » (p. 161). René Toulec est à chaque fois le conducteur. Dans la première occurrence, une ponctuation sépare sa reprise dans deux phrases minimales, alors que la seconde occurrence juxtapose les deux propositions qui reprennent les

mêmes termes au moyen d'une virgule. Ce n'est pas tant l'accélération du récit proche de son dénouement qui intéresse ici, mais le présent de narration et la parataxe asyndétique qui, associés à la reprise des mêmes mots, servent l'expression de la précipitation. Celle-ci n'est pas synonyme de panique, dans l'univers lodsien, mais caractérise cette mobilité qui constitue une façon qu'ont les personnages d'évoluer dans leur espace ainsi qu'un moyen que l'écriture se donne pour construire son espace. Page 175, le verbe « traverser » est passé sous silence. Seule la ponctuation forte scande leur enchaînement : « Saint-André. Sainte-Suzanne ». Le silence (ponctuation et ellipse) se substitue au sème du passage fugitif. Il inscrit les lieux dans une série d'instantanés. La fugacité peut être par ailleurs due au son qui s'amuît. Elle instaure alors une distance qui augmente : « On entend le car de Moulan qui s'éloigne en direction de Sainte-Suzanne. » (p. 144 ; nous soulignons). Le groupe prépositionnel parachève l'expression de la distanciation croissante. L'énonciation comme la conception de l'espace s'imposent grâce aux sonorités dont la source est en dehors du lieu où se trouve le narrateur-personnage. Seul le rêve du retour du père dans l'île, *post mortem*, donne à lire, dans *Quelques Jours à Lyon*, une occurrence du verbe au passé simple, précédée du pronom indéfini : « On traversa Saint-Denis, puis on prit la route de Saint-André. [*ibidem*] » (p. 97). Cet indice de *personne* se substitue à l'ensemble des personnages présents dans la théorie des voitures. Implicitement, il implique le rêveur dans le scénario onirique et établie une connivence avec le lecteur en favorisant l'illusion identificatrice. La juxtaposition de la périphrase verbale « prendre la route de » et des toponymes mime le défilé des véhicules et contribue à produire un effet de précipitation. Collective, celle-ci est placée sous le signe de l'excitation des vacances. La diligence n'est pas le fait d'un individu seul, elle ressortit à toute la famille et à ses employés de maison qui forment sa suite, de sorte qu'elle semble s'inscrire dans l'économie du foyer des grandes familles insulaires. Les « gros blancs » mis en scène par Jean Lods, ainsi que ses narrateurs-personnages ne cessent de « passer leur chemin » au sens propre comme au sens figuré. Ainsi en est-il d'Hélène Giroday qui « évite Saint-Paul. [*ibidem*] » (p. 155). Le verbe employé rend compte d'une esquivé. Dans *Le Bleu des vitraux*, les rares paroles

rapportées au discours direct que les *maîtres* adressent à leurs employés modalisent à chaque fois le lexème verbal employé pour désigner le départ dans la précipitation : Yann, singeant son père, suggère à Rosa « Tu peux prendre deux jours et aller chez ton frère à Sainte-Suzanne. » (p. 146), puis au chauffeur, « Non, dis-je, appuyé au chambranle du salon, pas aujourd’hui, tu peux retourner au Quartier Français. [*ibidem*]» (p. 148). La réponse comme la demande initiale des employés de maison, s’il en fût, sont passées sous silence. Le verbe « pouvoir » sert ici l’expression de l’ordre atténué. Lorsque le père écrit à son fils, il recourt à la même modalisation mais exprimée au moyen d’un autre verbe : « [...] nous avons dû partir avec grand-maman chez le cousin de Villeneuve à Saint-Paul et nous avons emmené Rosina. » (p. 145). La modalité jussive est le fait du verbe semi-modal « devoir ». Une obligation impérieuse et dont la cause demeure secrète justifie le départ imprévu. Ainsi la lettre exhibe-t-elle une triple absence : absence de ses proches que ne peut que constater Yann seul dans la grande maison, absence d’explication et absence d’implication ou exclusion du destinataire de la lettre dans la situation qui préoccupe ceux qui ont levé le camp.

L’exclusion est en fait la principale conséquence de la précipitation. La passivité du sujet en partance en témoigne. Les employés qui se dirigent vers Salazie afin de préparer la fête donnée pour célébrer le mariage de René et Anne-Sylvie Toulec en offrent un exemple : « Arrivé à l’usine du Quartier Français, il actionne sa flèche de direction qui se lève comme un moignon d’aile, et la caravane suit. [*ibidem*]» (p. 25). S’il connote une expédition, le substitut lexical « la caravane » désigne un ensemble de personnes anonymes, qui ne sont pas saisies par quelque trait singularisant. De plus, la proposition finale, dépourvue d’expansions, parachève l’effet de passivité en raison du déséquilibre syllabique produit et de son aspect lapidaire. Le narrateur adulte n’éprouve qu’une fois, de façon tout à fait consciente, cette fugacité passive exprimée par le verbe *suivre* :

« J’avais l’impression d’être ailleurs, dans un autre temps, de [du fait de] quitter Saint-André et de suivre les gorges de la rivière du Mât où les nuages accrochés aux parois arrosaient de leur pluie habituelle les feuilles luisantes des bananiers. [*ibidem*]» (p. 192).

L'adverbe « ailleurs », qui dans l'usage est un indice spatial, a ici une valeur temporelle qu'explicite et corrobore l'expansion caractérisante qui le suit immédiatement. L'espace présent, la route qui mène au cirque, inscrit le sujet qui le parcourt dans une réactualisation du passé. Ce n'est pas tant l'espace en lui-même, considéré intrinsèquement, que la façon de s'y mouvoir, les directions et les orientations empruntées qui produisent cette réactualisation. La fulgurance construit ici l'espace-temps de façon manifeste. Il en est de même lorsque la précipitation suppose une mobilité explicitement violente. En effet, dans *Quelques jours à Lyon*, les embardées que réalise Héléne en offrent une illustration : « La voiture recule à toute allure sur la route, repart brutalement en avant dans la direction de Saint-André. [*ibidem*] » (p. 156-157). L'écriture associe l'antithèse des lexèmes verbaux aux expansions caractérisantes de manière pour exprimer la précipitation. Signes d'une conduite exutoire, les procès manifestent une progression chaotique dans l'espace. Dans la mesure où ils miment l'état d'âme de la jeune femme, ces verbes qui expriment la précipitation donnent à lire une évolution irrégulière. L'espace d'Héléne, en tant que lieu, place et comme espace mental, est créé par le caractère asynchrone du mouvement du personnage. Dans les lignes suivantes, l'expression adverbiale « à toute allure » est reprise pour caractériser un autre verbe de mouvement : « Elle [...] s'engage à toute allure dans la côte qui commence après l'ancienne usine de la Mare. » (p. 157). L'usine évoquée est située à Sainte-Marie. Plus un élément de l'espace oppose une résistance, plus la mobilité déterminée se fait violente. Il ne peut échapper que, dans le songe compensatoire de Romain, la motricité du personnage féminin revêt un aspect explicitement phallique. Le rêveur projette sur son épouse rêvée sa fuite en avant. En revanche, Martin, le narrateur de *La Morte saison*, montre une mobilité à l'image de la période de transition que connaît sa vie, à demeure dans l'imminence du départ. Les notations relatives à ses déplacements dans l'île sont éloquentes à cet effet : « A Saint-André je m'arrêtai pour demander le chemin de Terre-Rouge. » (I, 13, p. 86). La halte ne fait que préparer la fugue. Yannou, l'enfant du *Bleu des vitraux*, est le seul personnage lodsien que cette mobilité fulgurante fait quitter quelqu'un ou quelque chose qui lui est précieux. Il est aussi celui pour lequel cette partance est, en

général, contrainte. C'est pourquoi l'évocation du départ imminent appelle des termes dotés d'une forte charge affective. Ainsi le narrateur suppose-t-il dans une métaphore chimérique¹⁸⁸ : « On dirait qu'une voiture est toujours prête, là-bas, à l'usine à sucre, pour venir chercher Yannou et l'arracher à sa mère. » (p. 63). Les deux espaces, l'usine (lieu social, d'où provient le véhicule, instrument de la séparation) et la maison (sphère privée, identifiée à la mère) sont explicitement opposés. La conjonction de coordination « et » établit une équivalence entre « chercher l'enfant » et « l'arracher à sa mère ». Le dernier lexème, *arracher*, en associant l'univers social à la figure du voleur d'enfants, rend compte d'une connivence de l'instance narrative avec le personnage enfant. Il faut remarquer que si Yann est le personnage pour lequel le verbe « quitter » est transitif, il est aussi le seul narrateur-personnage qui sait où il va. Mais que fuient tous ces personnages de « gros/grands blancs » ? Est-ce le « silence » qui « s'installe à nouveau, qui rend insupportable le raclement des vagues sur les galets de la côte depuis le cap [*sic*] Bernard jusqu'à Sainte Suzanne [...] » (*BDV*, p. 115) ? Scandé par le flux marin, ce vide sonore est en lui-même une fuite, la Fuite, celle du temps qui échappe au sujet impuissant. Les personnages lodsisiens semblent en effet avoir en commun de fuir leur fuite, dans une perpétuelle course en avant, perdue d'avance. *Mademoiselle* semble le confirmer quand Eric décrit son désir pour Marie-Claire en associant la jeune femme au paysage insulaire qu'il dépeint comme un espace naturellement habité, plein, qui ne cesse de solliciter tous les sens : « les bambous courbés » sur « les étangs de Salazie », les « genêts sur le plateau de la Plaine des Cafres », les palmes et les champs de cannes, et « [...] le fracas des vagues explosant en nuages d'embruns sur le basalte noir de la côte près de Saint-Gilles » (p. 92). Le narrateur se plaît à revisiter le motif de la femme-paysage en composant le tableau d'un espace plein.

¹⁸⁸ Terminologie d'André Suhamy, *Les Figures de style*, Paris : Presses Universitaires de France (Que sais-je ? n°1889) 1992, p. 34-36.

B. 3. L'Espace religieux

L'Iliade des Toulec. Les fictions lodsiennes donnent à lire une représentation personnelle de la *carte politique* de l'île indiaocéanique. En multipliant les rappels relatifs à l'histoire des lieux choisis pour leur aspect souvent emblématique, le chapitre précédent rend compte d'une vision subjective. Il semble en être de même de la *carte religieuse* de l'île tropicale. Cependant, la mise en scène de cette dernière semble relever de facteurs autres. Dans les fictions lodsiennes, la carte du fait religieux ne saurait se limiter aux édifices ecclésiastiques, ni aux prêtres évoqués.

Dans *Le Bleu des vitraux*, quatre communes évoquées lors de deux conseils de famille sont précisément situées aux quatre points cardinaux de l'île. Ce sont les seules qui sont représentées dans les deux conseils : Saint-Denis au nord, Saint-Pierre au sud (juxtaposées page 43, « les Toulec de Saint-Denis, et puis ceux de Saint-Pierre »), Sainte-Rose à l'est et Saint-Paul à l'ouest. Les communes associées à ces conseils font l'objet d'une métaphore filée qui identifie, page 159, les membres de la grande famille aux héros mythologiques de *L'Iliade* et de *L'Odyssée*. Ainsi, du fait des résonances intertextuelles, l'espace insulaire religieux se fait-il, dans ces lignes, espace citationnel. Le relevé des épithètes qui leur sont liées montre que les héros choisis ne sont pas des moindres. La convocation distribue les références sans aucune discrimination des communes : toute l'île est traversée de part en part, du nord au sud, par les membres de la famille qui répondent au ralliement.

Tableau n°6 : Distribution de l'épopée Toulec

Héros mythologiques	Onomastique et épithètes homériques associées aux héros	Communes évoquées	Personnages identifiables
Agamemnon	« le roi des guerriers », « au pouvoir étendu »	Saint-Paul	L'avocat
Ménélas	« vaillant au cri de guerre »	Bois-Rouge	René
Hélène	« aux bras blancs », « divine entre les femmes »		Anne-Sylvie
Ulysse	« personne »,	Sainte-Rose	

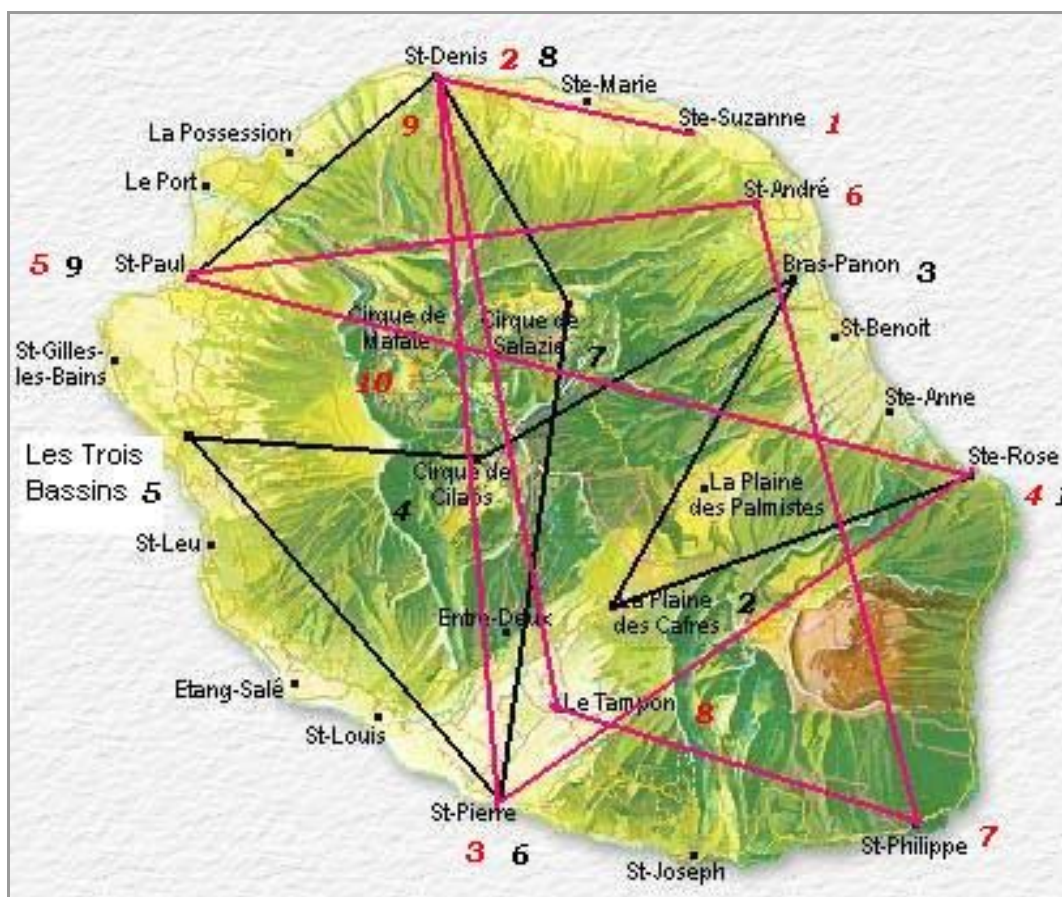
	« l'ingénieux », « saccageur de cités », « l'homme aux mille tours »		
Achille	« aux pieds rapides », « semblable aux dieux »	Plaine des Cafres	
Patrocle	« au cœur velu »	Bras-Panon	
Ajax	« rempart des Achéens », « descendant de Zeus »	Cilaos	
Nestor	« le mélodieux orateur des Pyléens », « conducteur de chevaux », « le vieux maître des chars »	Trois-Bassins	
Diomède	« illustre par sa lance »	Saint-Pierre	
Ménéstée	« fils de Pétéos »	Salazie	
Arcesilas	« fidèle compagnon de Ménéstée au vaillant courage »	Saint-Denis	
Chalcas [sic] et Chrisès	« Chrisès, ministre des prières », « Calchas, l'irréprochable devin »	Saint-Denis (respectivement l'évêché et la cathédrale)	

Tandis que l'énumération du premier conseil s'intéresse aux champs économiques (vanille et géranium, respectivement pour Sainte-Rose et Saint-Paul) dans lesquels les divers membres se sont distingués et à l'appartenance au clergé, le deuxième conseil établit une distribution en les pourvoyant chacun du nom d'un héros mythologique de la célèbre épopée. Seul Yann, le narrateur-personnage, est identifié à Thésée, qui appartient à la génération antérieure des héros de la guerre de Troie. Grâce au tableau ci-dessous, il est aisé de remarquer que l'auteur a non seulement choisi parmi les héros les plus sympathiques et les plus notoires, mais qu'il n'a également retenu que des héros du camp achéen. Le conseil de famille qui se tient pour décider du mariage de René appelle une énumération des membres selon leur fortune économique, alors que celui qui se réunit au moment du divorce des deux personnages prend l'aspect d'un conseil de guerre, dans lequel toutes les forces s'unissent contre le couple parjure qui s'enfuit vers la France continentale. La convocation des personnages mythiques relève d'une représentation qui

emprunte au seul fonds littéraires occidental de la poésie épique de la Grèce antique. L'association de ces héros qui appartiennent à la mémoire partagée avec des communes de l'île tropicale métamorphose celle-ci en espace fondateur, tandis qu'elle se justifie d'un même mouvement des événements de la diégèse, de la relation entre les personnages et des éléments qui caractérisent les personnages mythologiques. Cette superposition métaphorique, tout en conférant à la dramatisation une efficacité redoutable, instaure un écart entre la mise en place d'un climat tragique et l'objet de la réunion de famille, un divorce qui relève des affaires privée. Une telle dramatisation semble s'efforcer de faire de ce divorce un enjeu universel, à l'instar du nœud tragique. Elle produit un écart burlesque qui affecte non pas l'intrigue mais les personnages identifiés aux héros. La résonance intertextuelle qui en appelle au fonds culturel occidental pour représenter une réaction contre une trahison et contre une fuite en France continentale peut donner lieu à de nombreuses interprétations. Ce passage est doté d'une dimension symbolique incontestable, mais nous nous gardons de toute extrapolation qui nous écarterait de l'objet de notre étude. En revanche, il nous appartient d'indiquer que l'efficacité de cette métaphore filée ressortit également à l'image du « temple » auquel la grande maison domaniale est identifiée, page 150 : « les colonnes dressent leur silhouette monumentale de gardiens du temple ». Une telle préparation en amont achève de décider de l'objet sur lequel porte l'écart burlesque.

La carte ci-dessous représente les communes d'où proviennent les membres de la famille Toulec qui siègent au conseil de famille. En bleu, les villes du premier conseil ; en rouge, celles du second. Force est de constater que les communes du littoral sont dominantes (neuf contre quatre).

Carte n°8 : Les Toulec dans Le Bleu des vitraux, pages 43 (rouge) et 159 (noir)



La famille Toulec compte par ailleurs, en son sein, un certain nombre d'ecclésiastiques, comme l'indique le premier conseil page 43. C'est pourquoi, pour comprendre l'adoption d'une telle géographie, il semble nécessaire d'adopter une double lecture de ces lieux, susceptible d'appréhender l'histoire de ces communes en tenant compte de données hagiographiques. Le chef-lieu actuel, établi dès le 29 septembre 1738 par décision du Conseil Supérieur de l'île¹⁸⁹, s'oppose à la jeune commune du sud, fondée par François-Bertrand Mahé de La Bourdonnais le 30 mars 1736¹⁹⁰. Premier chef-lieu de la colonie (juillet 1665), Saint-Paul fait face au village de pêcheurs de Sainte-Rose. L'axe nord-sud intéresse l'histoire du peuplement de l'île, tandis que la distinction est-ouest répond au critère démographique et rappelle, à travers Sainte-Rose, le conflit d'ingérence qui opposa l'Angleterre et la France. Evoquer les vocations socio-économiques

¹⁸⁹ Mario Serviabile, *Saint-Denis de la réunion, La Clef du Beau Pays*, Saint-Denis, La Réunion, édition réalisée dans le cadre du 250^{ème} anniversaire de Saint-Denis Chef-lieu (1738-1988).

¹⁹⁰ Jules Bénard, *ibidem*.

originelles de ces communes montre les limites d'une lecture historique qui viserait à expliquer la récurrence de ces communes. En revanche, si l'on considère le toponyme « Saint-Denis » comme un hommage au saint Aéropagite, premier évêque de Paris et patron de la capitale, il semble qu'il s'inscrive dans l'aspiration coloniale de créer à La Réunion « une petite France ». D'un point de vue hagiographique, saint Pierre et saint Paul sont indissociables, en tant qu'apôtres, martyrs et fondateurs de l'Eglise de Rome. C'est pourquoi l'on ne peut tenir pour le simple fruit de la fantaisie de l'auteur l'évocation de ces communes dans les deux conseils. Leur convocation propose implicitement une illustration de l'ingérence de l'Eglise catholique sur la vie politique, sociale et privée, dans l'île, avant et pendant la colonisation. Sainte Rose qui leur est associée fait l'objet d'une grande dévotion dans deux autres anciennes colonies françaises, devenues département et territoire d'outre-mer, la Louisiane et la Guadeloupe. La notoriété du culte qui lui est voué dans les anciennes colonies permet de rappeler d'une part l'expansion des missions religieuses pratiquées à la fin du régime colonial, et d'autre part d'inscrire l'île dans un processus historique non réductible à sa seule aire géographique. Or, tandis que le second conseil de famille délibère, le couple parjure part trouver refuge en France continentale. Une telle représentation de la France inverse les schèmes traditionnels que partagent nombre de continentaux à la suite des propagandes coloniales, selon lesquels les îliens apprennent tout de la métropole, singent ce qui la caractérise. Ici, la France continentale devient une terre où se retrouvent les bannis.

De confession protestante, Jean Lods donne libre cours à une critique virulente du catholicisme réunionnais tel qu'il était vécu dans les années 1950. Ses fictions qui mettent en scène les grandes familles de l'île, pendant et après la guerre, mettent essentiellement en scène le haut de la hiérarchie religieuse. L'argumentaire de la mission catholique comme motivation de l'expansion impérialiste reste discret dans les romans que nous étudions. Cependant leur témoignage permet des hypothèses quant à la nature de ce catholicisme missionnaire, sur le terrain des grands domaines.

*L'Espace de l'Église*¹⁹¹. Le pouvoir des grandes familles insulaires n'investit pas seulement le champ économique, mais également la sphère spirituelle. La famille Toulec compte plusieurs membres du clergé parmi les siens : « [...] sœur Toulec de l'Immaculée-Conception à la Providence » et « [...] le père Toulec au Tampon » (p. 43). Le Tampon, commune créée par les Nativel, est emblématique de l'implantation dans le sud de l'île de la famille du comte de Kerveguen à partir de 1832. L'un de ses membres est à l'origine de la création de la paroisse de la bourgade, à la fin de l'année 1859. Le « père Toulec » au Tampon et la « sœur Toulec » à la Providence, évoqués consécutivement et dont les lieux d'exercice définissent un axe nord-sud, page 43, représentent l'étendue de l'influence spirituelle de la famille. Lorsque le narrateur-personnage imagine le plan de vie qu'échafaude la Veuve Toulec pour son fils, le troisième enfant de son programme serait au moins « évêque à Saint-Denis », car « [I]l est déjà d'une piété tout à fait exemplaire, celui-là, et l'accompagne à la messe à Sainte-Suzanne. » (p. 90). On sait que, jusqu'en 1976, les ecclésiastiques à la tête du clergé dans l'île provenaient tous de la métropole. La congrégation du Saint-Esprit succéda aux lazaristes. Cette élaboration mentale prêtée à la douairière ne correspond en rien à la réalité historique. On ne saurait voir dans ces lignes une pointe anticléricale, car l'ensemble de la planification est tourné en dérision, ce que cet écart entre le rêve et la réalité, relatif à la religion catholique dans l'île, ne fait que corroborer. C'est dans un songe qui précède de peu celui-ci que la retraite dans une institution catholique mise en parallèle avec la mort fait l'objet d'une hypothèse quant au devenir de la Veuve Noire :

« Aucune ombre ne vient la recouvrir, surtout pas celle de la douairière noire : il y a longtemps qu'elle est morte, celle-là, ou bien retirées chez les Sœurs au Tampon, en tout cas on n'entend plus jamais parler d'elle. » (BDV, p. 89-90).

La critique de la religion catholique à laquelle se livre à de rares moments le narrateur adulte n'est pas sarcastique et met en cause les motivations qu'affichent certains personnages prêtres dans leurs relations avec les grandes familles. L'incompatibilité entre la belle-mère et sa bru est ici

¹⁹¹ La réflexion qui suit était les développements précédents (notamment, II, chapitre 1, « La Sexualité et la filiation coupable », p. 310 et suivantes).

parachevée par les couleurs : le noir s'oppose à la couleur miel. On reconnaît l'emploi ironique des déictiques sous la forme du démonstratif renforcé « celui-là / celle-là » qui exprime la distance. De plus, pour ce qui est du couvent, on recouvre la commune du Tampon. La mort est le fait du silence qui affecte la personne : à son mutisme s'ajoute celui des autres. Le songe est-il naïf d'envisager un instant que le silence puisse l'emporter sur l'étendue du pouvoir de la Veuve Noire. C'est encore la paroisse du Tampon qui est mise en scène dans *Mademoiselle*. Le personnage éponyme, en confidente passive, recueille les blâmes pêle-mêle de son hôtesse. Son fils reproche : « Tu écoutes Mme Nativel se plaindre [...] du nouveau curé du Tampon, un communiste, [...] » (p. 37). La vie paroissiale est mise sur le même plan que les soucis domestiques, les affaires politiques et les intempéries. Le choix de la commune du Tampon associée à une famille romanesque « Nativel » est motivé. L'idéologie prêtée au prêtre met en exergue, de façon stéréotypée, le conservatisme religieux de la maîtresse de maison. Ses exigences paraissent davantage comme les réclamations d'une personne qui se considère autorisée.

Mais il apparaît distinctement dans *Le Bleu des vitraux* que si les grandes familles investissent le pouvoir spirituel, elles sont simultanément investies. Preuve en est la robe noire que les récits lodsiers peuvent attribuer aux hommes d'Eglise. Son évocation ressortit à la dramatisation mise en œuvre par l'auteur. En effet, dans les colonies, les prêtres qui officiaient dans les missions coloniales se distinguaient des officiants en métropole par le port de soutanes blanches. La photographie ci-dessous en constitue notamment un témoignage précieux :

Photographie n°2 : Jean Lods, adolescent, à Mare-à-Citrons avec le Père Brunet



Or, le narrateur du *Bleu des vitraux* mentionne notamment « les hommes en soutane, la garde noire de sa grand-mère, [...] comme si Bois-Rouge était une succursale de l'évêché » (p. 65), adversaires invisibles de ses jeux d'enfant. L'expression métaphorique, « la garde noire », assortit les prêtres à la robe de la douairière et magnifie le caractère obscur de son aura : à l'instar d'un chef d'Etat d'un autre âge, elle bénéficie d'une garde rapprochée ecclésiale. *La Morte saison* est le seul récit qui donne à lire une occurrence relative à la couleur effective de la robe ecclésiale : « Sa soutane était lumineuse sur le fond sombre du bois du camphrier. » (I, 10, p. 72). L'image, forte du contraste clair-obscur, repose entièrement sur l'implicite. On remarque que ce qui est aisément susceptible de désigner directement le séminaire colonial est évoqué avec une grande précaution. L'espace de l'Eglise ne se contente pas d'accompagner : le roman dénonce son investissement de l'habitation domaniale :

« Il apprend que le père Buret est affecté auprès de Monseigneur à l'évêché, qu'il habite à Bois-Rouge avec sa sœur, qu'il dit tous les jours sa messe dans le grand salon dont les miroirs multiplient ses gestes devant l'immense table transformée en autel... » (*BDV*, p. 184).

Notons que l'évêché de Saint-Denis existe depuis le 27 septembre 1850, comme le rappelle Monseigneur Gilbert Aubry dans son exposé sur « L'Histoire du diocèse de la Réunion »¹⁹². Cet investissement de l'espace domestique coïncide avec le bannissement du fils de la famille décidé à la suite du départ de sa femme adultère. A travers l'occupation de l'espace, le récit explore, de façon critique comme en témoigne l'anacoluthie finale, les excès de cette pratique-là de la religion catholique, en dénonçant la substitution des rites à la convivialité familiale, et de la *foi* à l'amour filial. La duplication de la geste de l'officiant dans les reflets des miroirs semble illustre, à l'intérieur du foyer, emblème de l'âme de ses occupants, la force de l'intrusion et dramatise l'influence des esprits.

L'espace religieux est aussi celui où s'exerce la *caritas* chrétienne. En effet, par deux fois, le récit lodsien recourt à ce propos aux toponymes, au lieu, pour désigner, dans une sorte

¹⁹² Cf. les références du site qui diffuse cette notice, dans la bibliographie en fin d'ouvrage.

d'hypallage, tantôt ceux qui lui sont reconnaissants, tantôt ceux qui l'exercent. L'ironie manifeste du narrateur semble obéir à des motifs différents. Dans *Mademoiselle*, Eric Feuguet décrie narquoisement la naïveté de sa mère, en feignant l'ingratitude : « Oh, je le sais bien, toute la région de Saint-Pierre et du Tampon célèbre la charité des Nativel. » (p. 70). Saint-Pierre est l'une des plus anciennes paroisses de l'île (1732). Les deux communes sont connues pour leur engagement spirituel. La reconnaissance manifestée à l'égard de la grande famille écarte de celle-ci tout soupçon de malveillance. Le commentaire du narrateur s'en prend en filigrane aux influences et s'inscrit dans une tradition critique des usages catholiques. Simultanément, le narrateur-personnage dénonce un trait des superstitions populaires : la largesse des actions de bienfaisance de la grande famille favorise l'assimilation de celle-ci aux instances sacrées qu'elle honore ainsi. L'ironie de Yann Toulec, le narrateur-personnage du *Bleu des vitraux*, s'empare du vocable utilisé pour justifier les attentions particulières de son père à l'égard de celle avec qui il devait se marier quelques mois plus tard : « en aidant « cette malheureuse » [Anne-Sylvie] comme il l'appelle à Bois-Rouge quand il [René] en parle. » (p. 34). Le lexème adjectival cité est emprunté au champ de la religion catholique. Ce n'est qu'en des termes religieux que le jeune maître du domaine peut rendre compte officiellement de sentiments très officieux. Yann dénonce aussi le « paravent » que constitue le religieux dans cette société coloniale.

Le Sceau de la Chute. C'est moins la dérélition que l'aspect d'un monde d'après la chute qui gagne l'espace religieux de l'île tropicale lodsienne. En effet, après l'abandon de la mère dans *Le Bleu des vitraux*, cette prétérition du narrateur prend un aspect tout à fait eschatologique : « Dans la matière même de ce silence qui pèse sur Bois-Rouge et qui donne une impression de fin du monde » (p. 95). Cette phrase nominale se fait expansion caractéristique du thème de la phrase précédente, la présence de Lise. L'irruption de la jeune fille coïncide avec le déclin des illusions de l'enfance. La présence de l'objet du désir ne signe que le vide. L'image impressive emprunte à l'imagerie religieuse, tandis que son association à la jeune fille, qui

l'introduit dans la sphère séculière, parachève la mise en scène de la désacralisation. La superbe du domaine apparaît précaire, dès le début du récit, lorsque le narrateur se figure la distance qu'il lui faudrait parcourir pour parvenir à imaginer son père :

« [...] cet espace libre où plane le paille-en-queue à mi-distance entre la montagne et la mer, à une altitude où le vaste toit de Bois-Rouge n'est plus qu'un timbre écarlate estampillant la pelouse. » (p. 69).

Le narrateur-personnage adopte le point de vue de l'oiseau. On reconnaît la tradition de longue date qui prête au poète des affinités électives avec l'« oiseau des tropiques », d'autant plus que, comme le rappellent Pascal Vignat et Ivan Sache¹⁹³, «The slowly gliding *paille-en-queue* is also a symbol of nostalgia and loneliness of the human being facing the infinity.»¹⁹⁴. Le comparatif relatif introduit un comparant qui opère une miniaturisation de la grande maison. Le verbe « estampiller » prolonge la métaphore filée. Implicitement, le tableau procède d'une imagerie symboliste dans laquelle l'auteur revisite le motif de la lettre à la mer. Implicitement, l'île se voit identifiée à cette lettre. Le domaine lilliputien dans l'immensité marine perd toute sa prestance dont la vanité est soudain révélée. L'évocation du paille-en-queue que donne à lire l'alexandrin célèbre de Leconte de L'Isle dans « La Ravine Saint-Gilles » procède d'une miniaturisation semblable, comme si elle était appelée par l'oiseau dont le vol signe, dans la prose lodsienne, la symbiose des trois éléments : « Comme un flocon de neige égaré dans l'azur ». Dans ces deux écritures, l'évocation du minuscule dans l'immensité sollicite l'imagination matérielle des auteurs.

L'espace *vide* que constitue le domaine où réside la Veuve Noire, dans la première moitié du *Le Bleu des vitraux*, devient irréversiblement un espace *vidé*. Nombreuses sont les occurrences qui le caractérisent par la négative. Une négativité placée sous le signe du sacré, plus précisément du *sacer* : « Il y a ici un mot interdit : Bois-Rouge. » (p. 180). Le nom du lieu devient *tabou*. Le signe verbal devenu *impur* reflète le *sacer* qui affecte le lieu et simultanément décrète un *non lieu*. Déjà,

¹⁹³ Site en ligne (référéncé dans la bibliographie en fin d'ouvrage).

¹⁹⁴ « Le paille-en-queue planant lentement est également un symbole de la nostalgie et de la solitude de l'être humain qui fait face à l'infini. » Nous traduisons. Site référéncé dans la bibliographie.

page 133, une remarque du narrateur prépare ce nouveau statut de *non lieu* : « On ne vient plus à Bois-Rouge. ». Le *non lieu* coïncide avec l'absence des visiteurs qui ne viennent plus recevoir l'hospitalité du lieu et avec la disparition de l'espace sonore qui contribuait à le délimiter : « Le silence réinvestit à nouveau Bois-Rouge. » (p.147). Seul le *vide* habite le lieu *vidé*. Dans le tête-à-tête entre le père et le fils, à la fin du roman, il semble que le grand domaine contamine Hell-Bourg, quand Yann croit reconnaître en lui le sentiment qu'éprouvait sa mère à l'égard de son père : le mépris : « Est-ce là l'odeur propre à son âme, que je n'avais jamais décelée à Bois-Rouge, parce que j'évitais sa compagnie ? » (p. 178). La question de pure rhétorique tombe comme un couperet à l'instant où le fils comprend la faillibilité de son père. La métaphore « odeur propre à son âme » invite à considérer le déverbal *mépris* évoqué dans la première phrase du paragraphe dans deux de ses acceptions : la plus ancienne, « faute, tort » et la plus récente, « sentiment qui fait juger une personne indigne d'égards, d'estime »¹⁹⁵. La faute est celle de l'adulte qui se repose sur l'enfant. Le sentiment d'indignité en est la conséquence. Le narrateur-personnage rapproche celui-ci de ce que pouvait ressentir sa mère, alors que la douairière est bien celle des deux femmes qui fait preuve du plus grand mépris à l'égard de René. Le narrateur adulte prend de nouveau en charge ces affects d'enfant. Dans le passé, sa priorité résidait dans l'explication de la fuite d'Anne-Sylvie, la cause de l'abandon de sa mère : il lui fallait trouver un responsable autre que lui-même. De fait, l'enfant se fait le médiateur de l'infamie qui affecte son père à Bois-Rouge et qui le poursuit jusqu'à Hell-Bourg. Dans l'appréhension des espaces de l'enfant, relayée par l'instance narrative, le lieu *sacer* génère du *sacer*.

Afin de saisir tout à fait l'investissement imaginaire dont fait l'objet Bois-Rouge, il faut évoquer Terre-Rouge, le domaine de *La Morte Saison*, roman dont la publication a précédé celle du *Bleu des vitraux*. De l'aveu de l'auteur, Terre-Rouge est un lieu imaginaire en ce qu'il combine plusieurs lieux. Probablement est-ce pour cela que l'auteur explore davantage qu'il ne le fait pour Bois-Rouge le caractère aliénant et obsédant de cet espace. Le toponyme désigne à la fois un lieu

¹⁹⁵ Alain Rey, *Dictionnaire historique de La Langue*, Paris, Edition Dictionnaire Le Robert, 2000, volume 2, p. 2199.

et une substance, si bien que l'un tend souvent à se substituer à l'autre, le lieu à la substance et réciproquement. Si bien que Terre-Rouge de *La Morte Saison* préfigure la terre rouge de Bois-Rouge, dans *Le Bleu des vitraux*, qui la jumelle, la duplique, la prolonge. Dès son commencement, l'ombre du domaine pèse sur les difficiles progrès que connaît l'investigation de Martin. L'employé de mairie lui conseille de rendre visite à Fred Bertin, gendre de « Monsieur Villette » et « président de la Chambre de Commerce », qui « habitait Terre-Rouge, face à la mer, au milieu des champs de cannes. » (I, 6, p. 47). Le domaine est localisé par ses délimitations spatiales qui reproduisent parfaitement la dualité nature (« la mer ») *versus* culture (« les champs de cannes »). Dans l'échange entre Martin et Marthe, l'ancienne complice de son père, on découvre en la Grande Maison, désertée et laissée à l'abandon, le pendant négatif de Terre-Rouge. Les deux propriétés figurent les deux facettes de l'empire déchu des Villette. Terre-Rouge apparaît progressivement comme la demeure principale et solaire de la famille, tandis que la Grande Maison, destituée de toute prestance, s'avère implicitement l'antichambre de la honte. Les deux personnages féminins qui les caractérisent respectivement, Marieka et Madoune, parachèvent cette dichotomie. Lors de l'intrusion finale des Villette de Terre-Rouge dans la propriété de la Grande Maison, « l'aspect ensoleillé » des « jambes » de cette dernière sur « [l]e fond sombre et tourmenté de l'herbe » (II, 14, p. 195) retient l'attention de Martin. De fait, les révélations de la vieille femme préparent la venue de Martin dans le dernier bastion familial (I, 13, p. 84). A la différence de Bois-Rouge, celui-ci perd tout caractère religieux. Si comme Bois-Rouge, le domaine est identifié à la maison qui en est le centre, celle-ci se manifeste par son infaillibilité : « Au bout du chemin, porté par les colonnes blanches de sa véranda, Terre-Rouge semblait construit sur pilotis. » (I, 13, p. 86). Proche de la maison navire¹⁹⁶, elle retient l'attention cependant par son architecture qui se dresse et résiste au milieu d'une terre-mer. Le domaine-maison rejoint les éléments spatiaux phalliques, comme l'araucaria dans *Le Bleu des vitraux* ou les parois de la ravine, dans *Sven*. C'est autant sa situation géographique que l'obsession qu'il inspire

¹⁹⁶ Cf. l'étude du motif de la maison-navire, II, chapitre 3, p.521-525.

qui fait de lui un centre. Un centre spatial autant qu'une référence temporelle qui éclipse toutes les autres, comme le montrent les diverses expansions qui situent les événements en regard de la « visite à Terre-Rouge », avant qu'elle n'ait eu lieu (I, 15, p. 97 : « [...] je sentis se déclancher en moi le mouvement inverse de celui qui m'avait traversé le matin, et qui s'était traduit par ma visite à Terre-Rouge. »), et après qu'elle a eu lieu (I, 15, p. 99 : « Je commençais tout juste de me remettre de ma visite à Terre-Rouge. » ; I, 15, p. 100 : « Malgré moi, je revenais à Terre-Rouge [...] » ; I, 18, p. 109 : « Ce jour-là, quand je me réveillai au lendemain de ma visite à Terre-Rouge »). Longtemps après, encore : « Je pensais à Marthe, à Terre-Rouge, à mon hôtel miteux en ville et aux jours de solitude que j'y avais vécus, [...] » (II, 14, p. 194). Cette dernière occurrence confirme le souci de mettre en relief l'aspect solaire de Terre-Rouge au moyen du contraste réalisé avec l'hôtel. La connotation solaire du nom du domaine-maison diffère de celle qui affecte la matière de Bois-Rouge. Ainsi son soleil éteint, s'oppose-t-il au soleil radieux de Terre-Rouge. En effet, sans feu, le sol rouge de Bois-Rouge ressortit à une pure plastique, comme l'indique le tracé du chemin d'entrée du domaine qui le confine : « Alors, seul, divinement seul, je puis laisser se dérouler la longue allée de terre rouge qui monte entre les cocotiers. » (*BDV*, p. 22). Ce trait barré rouge au cœur de la toile du domaine est la voie qui permet l'accès à la maison-navire : « le long de l'allée de terre rouge au bout de laquelle la maison illuminée avait l'air d'un bateau posé sur la colline » (*BDV*, p. 38). Si l'image de la maison-navire fait concurrence à celle du temple, toutes deux tissent le mythe fondateur de la famille Toulec. Dans le *faire du sujet*, le trait barré rouge est le signe de la proximité de la maison, et donc de la proxémie du centre. A l'une de ses extrémités comme sur la voie elle-même, il semble que le sujet ne puisse se trouver, par rapport à elle, que dans un rapport d'éloignement. Ainsi en est-il de Bozzo qui s'apprête à quitter le domaine, « relève son vélo, [...] et reste là un instant, fixant l'enfilade des cocotiers et le ruban de terre rouge » (p. 67), mais également de Yannou qui « montre à Lise la longue allée de terre rouge qui semble suspendue au ciel par les troncs des cocotiers » (p. 141). L'alliance de la terre et du ciel sur laquelle repose l'image impressive confère au chemin son aspect intangible et évanescent. Ce

tableau n'a rien à envier à certains paysages de Paul Klee. L'accès de la grande maison devient la figure d'un *a été* en suspens à demeure, parfaitement chronotopique. La même allée, imaginée, ne produit pas la même vision, dans le trajet de la voiture déboutée que Yann reconstitue : « Puis voici l'allée de terre rouge et les palmes des cocotiers qui se tordent dans le ciel. » (p. 175). La convocation mémorielle restitue à chaque élément sa place dans le tableau en contre-plongée : la végétation n'opère plus une fusion improbable entre la terre et le ciel. L'intrigue qui déploie le passé du narrateur-personnage semble progresser au fur et à mesure que se précise l'accès à la maison domaniale. En effet, page 149, le périmètre immédiat de la maison se dessine plus nettement : « La même terre rouge déroule son tapis jusqu'à la pelouse prisonnière de son anneau de gravier blanc. ». Le trait barré rouge qui relie le centre du domaine au monde extérieur rencontre le cercle blanc qui le sépare des murs de la maison, en réfléchissant leur éclat. Entre la maison et l'univers extérieur, il reste ce cercle à franchir, semblable aux cercles de protection dans les rites primitifs. Le sol rouge est signe de ce passage de l'un à l'autre. Il arrive alors que la terre rouge se fasse poussière. Sa texture se fait dévoratrice : « J'attends que la voiture ait disparu dans la poussière rouge de l'allée. » (p. 148) et auto-dévoratrice : « l'allée, immédiatement embobinée dans son cocon de poussière rouge » (p. 161), si bien qu'elle devient emblématique à la fois de la dynastie déchue qu'elle protège inutilement et de la déchéance des résidants du domaine. Cette poussière ne pénètre qu'une fois à l'intérieur de la maison. L'événement singulatif est pourvu d'une dimension symbolique évidente, puisque c'est le pied de Lise, la jeune Créole du Butor, qui macule le parquet du salon. La narration dramatise en effet « sa signature rougie par la poussière de l'allée » (p. 150). La descendante d'esclave fait entrer dans la demeure, dans la pièce emblématique des mondanités sociales, le symbole de cette déchéance. Ainsi peut-on apprécier, dans toute sa profondeur, la description de la voie d'accès à la maison de famille des Giroday que donne à lire *Quelques Jours à Lyon*, quand le narrateur évoque « l'amorce herbeuse de l'allée, rongée de terre rouge » (p. 156). La terre rouge semble illustrer, dans l'imaginaire lodsien, le devenir sans fin de la chute, emblématique d'un espace à la fois *état* et *devenir*.

C. La Maison domaniale

La Grande Maison de *La Morte saison* est emblématique du pouvoir des grandes familles insulaires. Ce pouvoir, elle entend le manifester en premier lieu sur l'espace. Elle semble le point d'acmé de la dramatisation de l'espace, dans la mesure où, dans les romans qui nous intéressent ici, ses différents aspects reflètent tout en s'en faisant le porte-drapeau, l'instrumentalisation de l'espace *colonisé*. Exposée par l'écriture, la maison domaniale génère l'espace *colonisé* dans l'écriture.

Dans le documentaire « Taq'pas la porte » réalisé par Monique Agénor, M. Augeard, architecte, rappelle que « la maison créole est un théâtre où la mise en scène est codée ». Rien d'étonnant à ce que la dramatisation romanesque propre aux récits de Jean Lods invite à explorer la scénographie dont fait l'objet la grande maison.

C. 1. L'« Extériorité » des limites : jardin, terrasse et perron

Le Jardin réunionnais. L'approche de la maison est signalée par le jardin. La rareté des fleurs y est tout à fait singulière. Entre nature et culture, cet espace intermédiaire à bien des égards constitue son *extérieur* immédiat. La prose se plaît à illustrer cet aspect de cet espace-signé, annonciateur de l'intérieur — presque un envers —, en le convoquant dans des tableaux hors champs. Tel est l'aspect qui nous préoccupe ici. Le jardin en tant que lieu qui se définit d'être hors-cadre concerne essentiellement les deux derniers récits publiés de l'auteur. Il importe d'observer dans quelle mesure il augure du *kbôra* qu'illustre et introduit la grande maison dans la géographie romanesque de Jean Lods, en tant que lieu *in absentia* par excellence.

Dans *Quelques Jours à Lyon* comme dans *Mademoiselle*, les sons *off* signalent le hors champ dans lequel il se déploie. Ainsi le narrateur met-il en exergue la conscience vive que le personnage principal a subitement de sa solitude : « On entendait, montant du jardin, les rires et les cris de

filles qui se baignaient dans la piscine [...] » (p. 132). La focalisation interne s'intéresse à ce qui se passe ailleurs, à l'extérieur : Romain est là, mais absent à ce qui l'entoure de façon immédiate. On reconnaît le même *bors-là*, au début du récit cadre de *Mademoiselle* :

« La fenêtre donne sur un jardin couvert de fleurs, on entend les voix de mes deux fils qui jouent sous les bambous au bord du torrent, depuis la véranda on domine les étendues des genêts de la Plaine des Cafres... » (p. 11).

L'extérieur n'entre pas dans la maison, ni les jeunes générations dans le duel mère-fils, tandis que le jardin tend à perdre ses délimitations pour embrasser la surface du cirque. Le confinement du face-à-face des deux personnages, tous les deux *bors-là*, mis de cette façon en relief, permet d'identifier l'espace à un huis clos. L'irruption du récit-cadre et du présent de l'énonciation, page 53, place le jardin du côté du vivant : « D'ailleurs les enfants jouent dans le jardin : tu imagines leur terreur si tu te montrais sous la véranda ! ». Grâce à cette évocation des enfants, du caractère animé de leur jeu, *dehors*, la maison apparaît comme l'espace où la mort (se) travaille. Il faut encore remarquer que le hors champ du jardin coïncide, dans ce court récit, avec l'irruption du récit cadre : l'espace écrit correspond à la structure diégétique. L'espace écrit, dehors, dans lequel les événements présents trouvent lieu, signale avec force et paradoxalement le probable de l'espace improbable qui ne s'écrit pas, *dedans* et irrémédiablement hors temps.

Si le jardin est pour Simon Durieux un lieu d'arrivée, il se trouve en revanche pour Hélène sur le trajet des départs. De cette façon, il demeure un *autre côté* non habité par les personnages en action. Ainsi en est-il dans la description behavioriste de l'un des départs fulgurants dont le personnage a le secret : « Elle [...] se précipite en direction du garage adossé au mur du jardin. » (p. 26). Le jardin, ici un *dehors fermé*, est *de l'autre côté* de la scène où se passent les événements. Le choix motivé de l'épithète « adossé », qui personnifie une partie de la maison, invite à envisager la scène où les événements se passent au *verso* de l'extériorité du jardin, de sorte que l'extérieur devient réductible à une prolongation de l'intériorité, de la vie intime du personnage. Non habité, sinon pour de très brefs séjours, le jardin signale la proximité de la maison et celle de ses résidents. Dans ses visites à Sonia enfant, Simon vieillissant épie les mouvements du jardin pour

savoir si la voie est libre : « Il arriva à l'angle de la bâtisse, glissa une tête prudente en direction du jardin. » (p. 61). Dans l'esprit du voyeur, le vide du jardin alerte, *a contrario*, des présences dans la maison. En cela, il se fait indice de ce qui se passe dans la grande demeure. Le *dehors* du jardin signale moins l'absence qui l'affecte que la présence *dedans*. Implicitement, le texte ne propose aucune extériorité au jardin, un dehors au-delà de son lieu : le jardin devient l'unique *dehors* de la maison. Par ailleurs, comme traditionnellement la fenêtre, cet *autre côté* de la grande maison est le lieu d'où l'on voit. La mise en garde de Sonia à l'adresse de Simon est explicite à cet effet : « Il ne faudrait pas que ma mère te voie si elle sortait dans le jardin. » (p. 91). Pour voir à l'extérieur, sortir dans le jardin est nécessaire, si bien que cet espace apparaît comme un rempart supplémentaire avec le monde extérieur. A l'instar de la fenêtre, il devient un élément intérieur-extérieur. Il ne saurait clôturer, mais constituer un seuil qui est, parce qu'il s'abolit, à peine est-il apparu.

Le jardin se prête également au point de fuite. Comme souvent, dans *Quelques Jours à Lyon*, le point de fuite sert d'accroche au regard. Les yeux dans le vide d'Hélène qui « regardait droit devant elle, le sol ou la véranda, ou le jardin [...] » (p. 22) le montrent. La prétériorité exprimée à l'aide de la même conjonction de coordination réitérée et qui exprime l'alternative indique de façon éloquente qu'il importe peu de savoir où se fixe le regard : il fuit. L'énumération des lieux de fuite possibles manifeste une progression de l'intérieur (l'environnement immédiat dont le sol se fait l'indice) vers l'extérieur (la véranda, le jardin). Le jardin apparaît en dernière instance. Ni le narrateur ni personnage de Romain ne parviennent à identifier le lieu de fuite (le veulent-ils seulement ?), de sorte que l'objet du regard semble être le vide, un vide qui indique le caractère irréfutable de l'affirmation.

Lieu *in absentia*, le jardin est volontiers convoqué par le songe. Lorsque dans sa chambre d'hôtel lyonnaise, Romain rêve d'Hélène, il l'imagine « seule et perdue au milieu des parterres aux couleurs éclatantes de leur jardin » (p. 17). Le jardin ne peut être habité que dans une construction onirique. Il se place alors sous le sceau de l'unique, de l'*un*, comme le montrent

l'adjectif « seule » et le contraste du singulier de la jeune femme dans le pluriel des massifs. Il en est de même dans le souvenir qui convoque et multiplie l'absent dans *Mademoiselle*. Le narrateur-personnage réactualise le souvenir de sa mère défunte quand elle se baignait dans le patio de la rue Juliette Dodu : « tu reposes, nue, étendue dans le bassin au fond du jardin où tu te réfugies l'après-midi quand la chaleur tropicale est trop lourde » (p. 13). L'extériorité du jardin est annulée ici. Le jardin prolonge l'intérieur de la maison. Habité, il ne peut qu'être absent. En tant que seuil où l'extériorité et l'intériorité se superposent, le jardin tend à devenir une figure d'absences. Cette dernière occurrence extraite de *Quelques Jours à Lyon* en offre une autre illustration : « Non, ce qu'elle attend, ce qu'elle cherche à saisir, c'est une sonnerie fragile naissant derrière les murs de bardeaux de la maison adossée au fond du jardin. » (p. 18). Romain imagine Hélène en son absence à lui, absente à elle-même car toute à l'attente de son retour. Les indices spatiaux, « derrière » et de nouveau « adossée », organisent l'espace de la maison comme si celle-ci se trouvait engoncée dans le jardin. La faible résonance du tintement de la sonnette signale la distance. L'extérieur est *de l'autre côté* du mur de la maison, et non au bout du jardin : celui-ci ne se fait ni frontière, ni clôture. Il prolonge encore, mais la maison emblématique de l'attente d'Hélène et hantée par l'absence de Romain, l'habite. Le lieu seuil habite l'absent autant qu'il est habité par l'absent.

Les deux éléments notables constitutifs du jardin sont la pelouse sur laquelle Anne-Sylvie passe ses journées (*BDV*) et la terrasse. Nous renvoyons à la première partie de cette étude pour ce qui est de l'association de ce personnage féminin avec le jardin. Notons seulement que la mère du narrateur-personnage ne saurait habiter aucun lieu, pas même le jardin : la capacité à investir un lieu est étrangère au temps que l'on y passe. La terrasse, comme le jardin, est présentée comme un seuil entre la maison et l'extérieur. Cependant, elle diffère en bien des points du jardin. Tout d'abord, son espace n'est investi d'une fonction romanesque que dans *La Morte saison*. Investie par les personnages dans la diégèse, elle revêt une fonction narratologique.

En effet, il importe de remarquer que l'évocation de la terrasse scande ce récit. La phrase « J'allai sur la terrasse. » réapparaît par trois fois, aux pages 16, 120 et 158. Ce retour phrastique se fait mimétique de ce lieu où l'on revient sans cesse, car on ne peut accéder à l'intérieur de la maison sans le traverser. Les deux premières occurrences s'inscrivent dans l'enfance du narrateur-personnage : la première suit de peu le coup de téléphone qu'Eléonore passe à la tante de Martin pour le renvoyer de la Grande Maison (fin I, 1), la seconde marque la fin de la scène de l'exorcisation de la vieille Hoareau (fin I, 20). Seule la dernière concerne le présent de la relation entre le narrateur et Marieka (fin II, 6). Ces trois occurrences interviennent en fin de séquence : chacune coïncide avec une sortie de scène qui tend à faire de l'intérieur de la maison le véritable espace scénique, celui d'où l'on sort. Une observation attentive d'autres occurrences montre d'une part que la localisation de l'espace scénique n'est pas fixe (il se déplace de la maison au cirque), et d'autre part que la terrasse en tant qu'indice d'entrée ou de sortie de scène constitue l'élément essentiel qui intéresse la narration. Dans le chapitre 11 de la première partie, la sortie sur la terrasse de Patrice et d'Eléonore, après le dîner, permet de supposer que cet attachement aux entrées et aux sorties de scène est lié à l'enfance, qui se vit en marge du monde des adultes. Leur arrivée, perçue par le narrateur qui les a précédés dans le jardin, est annoncée par le bruit en *off* que génèrent les deux enfants : « Des pas couraient sur les marches du perron, puis sur la terrasse. » (I, 11, p. 76). Ils dévalent. La scène trouve son lieu dans l'aire de la sortie de jeu. Il en est de même pour les entrées en scène. Indice de l'entrée ou de la sortie, de la maison-espace scénique, la terrasse constitue le plateau où se joue ce qui est important. Quand Martin enfant se fait officier d'une armée de cannes, l'espace dégagé de la terrasse met en relief le *fiat* de son irruption dans le tumulte du combat imaginaire (I, 2, page 20). Le verbe « sautai » achève de placer la terrasse sous le signe de la légèreté : elle constitue une surface qui supprime toute pesanteur. Cette propriété de la terrasse est corroborée par les entrées de Marieka, dont les pauses et la staticité trahissent le caractère étudié : « Elle resta un instant debout sur la terrasse. » (I, 13, p. 85) et « Elle était debout au bord de la terrasse, avec des bottes et un ciré noir. » (II, 2, p. 131). La

situation en surplomb de la terrasse augmentée par la position verticale confère au personnage, pourtant le plus pâle des personnages lodsien, un charisme qu'elle ne saurait avoir sans cela. C'est moins par goût de domination que pour se donner une contenance que Martin voit Marieka « assise sur la plus haute marche de l'escalier de la terrasse. » (II, 1, p. 125). Le surplomb de la terrasse est rarement rappelé, il est indiqué par la descente qu'effectuent les personnages après l'avoir traversée. En revanche, le narrateur se plaît à évoquer son extrémité. L'attraction du « bord » n'est pas sans rappeler celle du vide. A ce propos, nous ne retiendrons qu'une double occurrence autour de laquelle s'articule, dans la dernière partie du récit, la fin de la séquence 2 et les premières lignes de la séquence 3 : « Quand elle fut là, je m'avançai sur la terrasse. » (III, 2, p. 228) et « J'avançai jusqu'au bord de la terrasse. » (III, 3, p. 229). Les deux phrases sont séparées par le passage à la séquence suivante et par une pause descriptive, à la manière d'un fondu enchaîné. Cette double occurrence est l'une des rares où les deux personnages sortent puis entrent de concorde. A l'instar d'un drame, cette connivence dans le geste annonce le dénouement. La sortie de la maison équivaut ici à une entrée, celle dans le cirque inondé. L'espace scénique glisse de l'un à l'autre. Le tableau synoptique du paysage signale le lieu de ce dernier.

La Terrasse. A la différence du jardin, la terrasse assume également le rôle d'un indice spatio-temporel. Dans ce même récit, dès la page 54, l'évocation d'un élément floral informe du moment de la journée : « et, le long de la terrasse, la rangée des grands cannas alignait ses tiges vertes que perçaient ça et là leurs fleurs rouges et chiffonnées. » (I, 8). Sa couleur visible signale le jour, tandis que leur caractère « chiffonnées » connote une nature qui, comme le personnage, se réveille : le narrateur perçoit ce que les circonstances lui rendent familier. Plus avant dans le texte, les ombres sur la surface de la terrasse indiquent l'évolution de la révolution de l'astre solaire : « tandis que la terrasse et le bas du bâtiment étaient déjà dans l'ombre » (I, 9, p. 63) et « lorsque l'ombre du toit tranchait en diagonale la terrasse » (I, 19, p. 114). A l'orée de la

maison, contrairement au jardin qui se fait volontiers une prolongation de l'intérieur, la terrasse, pourtant plus proche, est placée sous le signe de l'extériorité, et d'une extériorité non domestiquée car non domesticable. En effet, les éléments semblent se disputer sa surface, le feu comme l'eau. Ainsi page 194 : « La terrasse luisait sous la lumière froide qui traversait les nuages en fuite. » (II, 14). Le miroir céleste qu'elle présente aux regards allie les deux éléments. Elle semble offrir une résistance récurrente aux assauts de la pluie tropicale, comme le montre cette métaphore qui prête une langue au cirque : « ses mots [du cirque] de gouttes sur les vitres, de branchages brutalement essorés par une rafale, de pluie rebondissant sur les tôles du toit ou le béton de la terrasse » (II, 3, p. 140) ou cette comparaison plutôt ludique que guerrière dans la phrase « Sur la terrasse proche les gouttes éclataient comme des balles » (III, 1, p. 218). Cette résistance disparaît dans *Le Bleu des vitraux*, quand le narrateur dépeint « L'eau qui noie les pavés, qui nappe les terrasses et les toits, qui se tend en draperies le long des gouttières. » (I, 15, p. 97). Dans ce tableau diluvien, l'instance narrative associe l'élément haut de la maison, le toit, à la terrasse, qui s'étend à ses pieds, pour signaler le triomphe de l'eau. La maison, au centre, est indemne. L'intérieur de la demeure est épargné, comme parfaitement hermétique, ce que tend à corroborer l'absence d'un lexème désignant la maison et le choix de parties de celle-ci en guise de référence. Cette *tempête* relève d'un parti pris tant esthétique que poétique, qui confirme l'extériorité mais également l'extériorité de la terrasse. Ce terme désigne la qualité de ce qui est irréductiblement à l'extérieur de, hors de. Ces occurrences montrent la terrasse comme le lieu où peuvent se déchaîner les météores. Sa surface se fait témoin, en tant qu'indice, d'un ordre supranaturel et donc d'un temps qui échappe à toute velléité de contrôle humain. C'est pourquoi l'aire de la terrasse rejoint les éléments qui dans la dramaturgie lodsienne contribuent à la scénographie mythique.

La terrasse est donc un lieu extérieur ouvert à l'extérieur. Elle a aussi un lien privilégié avec l'élément éolien. Les êtres comme les choses s'y manifestent indirectement, ils ne peuvent être perçus que par une trace qu'ils laissent ou grâce à la réfraction du son. L'angoisse qui

s'empare de Martin exacerbe cette appréhension : « Je levai la tête à chaque ombre, à chaque bruit, mais c'était toujours un pigeon planant au-dessus de la terrasse ou un claquement de volet refermé par le vent. » (II, 6, p. 154). De l'oiseau, le personnage ne perçoit que l'ombre, d'un volet que le claquement. La trace manifeste. Martin déchiffre en s'efforçant de restituer à chaque trace sa source. Celles-ci sont hostiles, sinon inquiétantes. La surface de la terrasse se fait reflet et caisse de résonance d'éléments extérieurs. Ce n'est que dans le songe ou dans la *fantasy* qu'elle constitue un espace intermédiaire par lequel l'extérieur pénètre dans la maison. Ainsi en est-il dans le songe que fait Martin tandis qu'il essuie les sermones de Madame Villette :

« Elles [des brouettes] étaient poussées par des colons, et leur interminable procession, embouteillant la terrasse, descendaient la prairie depuis le grand bassin qui surplombait l'étang. » (I, 3, p. 28).

La réunion autour de la table familiale est identifiée à un tribunal. La *fantasy* repose sur une identification des éléments de la flore tropicale avec la main d'œuvre (les brouettes, métonymie des employés du domaine). Cette association est convoquée à titre de « témoins à charge ». La formulation par l'écriture semble le fait de l'adulte, dans la mesure où l'on peut lui reconnaître un caractère idéologique : les témoins végétaux instaurent un écart burlesque entre le jury et l'accusé, mais privé du soutien du cirque, l'enfant régresse encore dans son *statut*, car l'enfant « bâtard », du peuple, dépourvu de protection même maternelle, devient l'enfant sans terre. *Quelques Jours à Lyon* évoque la terrasse du *guettali*¹⁹⁷ de la maison des Giroday, à Saint-Denis. Elle se trouve donc à l'écart de la demeure. Dans le songe de Romain, le parcours semé d'obstacle pour atteindre la maison commence par le franchissement de cette terrasse : « Arrivé à la hauteur de la fenêtre du « guettali [*sic*] », il avait cherché du pied le bord de la terrasse, sauté à l'intérieur en se baissant pour passer sous les bougainvillées. » (p. 54). Sa délimitation sert de repère spatial dans un espace plus vaste qui est celui du jardin. Cette terrasse est incluse, à l'intérieur du parc. Elle constitue un

¹⁹⁷ Nous rappelons que le terme serait d'origine créole (Réunion), le résultat de la substantivation de l'expression « guet'a'li », qui signifie « épie-le ». Cette origine demande à être confirmée, car de nombreux « guettali », dénommés ainsi, ornent les constructions du XVIII^{ème} non seulement dans le sud-ouest de la France, mais également à Cayenne. Plusieurs graphies coexistent, dans la mesure où son orthographe n'est pas fixée.

passage obligé pour qui veut pénétrer discrètement, ici par effraction, dans la propriété. Le *guetalli* a pour fonction de permettre de voir sans être vu. L'intrusion de Simon équivaut symboliquement à une pénétration de l'œil de l'hôte de la maison.

Si la terrasse diffère du jardin parce qu'elle ne peut faire surgir l'extérieur à l'intérieur que dans des constructions imaginaires, elle s'en distingue aussi par le fait de constituer un espace *réellement* habité. Dès les premières pages de *La Morte Saison*, elle apparaît aussi comme un lieu où les membres de la famille se retrouvent : « Sa mère vint la rejoindre au bord de la terrasse. » (I, 2, p. 22). Le récit du mariage de Patrice et d'Eléonore n'omet pas d'en faire un lieu festif où l'« [o]n avait installé un orchestre sur la terrasse » (II, 14, p. 201). La terrasse semble le lieu emblématique du couple que forment les deux époux, et cela depuis leur enfance, comme le narrateur le rappelle (notamment pages 76 et 157, respectivement I, 11 et II, 6). Espace habité, la terrasse devient un espace exclusivement solaire. Les provocations d'Eléonore en l'absence de Patrice avaient lieu non seulement en été, mais tandis que le soleil était à son zénith :

« Sur la terrasse brûlante de soleil, elle remontait sa robe jusqu'à sa culotte, ou bien soulevait son chemisier, pour me montrer les piqûres que les guêpes affolées avaient faites sur ses jambes et sur son ventre. » (I, 19, p. 113).

Habité, l'espace se fait lieu d'exposition du corps dénudé, sinon d'exhibition. Marieka ne faillit pas à l'annulation du regardant, inaugurée par sa mère : « Elle n'insista pas et s'allongea à nouveau sur la terrasse les yeux fermés. » (II, 13, p. 190) et « Du coin de la fenêtre où je me trouvais je la regardai, immobile au centre de la terrasse. » (II, 14, p. 195). Si l'annulation de l'autre qui regarde est active dans la première phrase, le voyeurisme la confine à la passivité dans la seconde. Au service de l'exposition aux regards de la nudité partielle des corps, la terrasse participe de la révélation du corps sexué. La vacuité de sa surface autorise les mises en scène conscientes ou inconscientes et devient un instrument de séduction en favorisant la captation des regards. Marieka complète sa mise en scène en s'entourant de ses chiens : leur présence met en valeur le centre de la terrasse sur laquelle elle se tient.

Dans les récits lodsien, aucun animal ne vit dans le jardin, espace végétal par excellence. En revanche, les chiens de la jeune femme semblent vivre à demeure sur la terrasse, comme s'ils étaient les gardiens de la maison. Mais maîtresse et chiens paraissent rarement les uns sans l'autre, et inmanquablement, se retrouvent ensemble sur la terrasse : « Elle alla jusqu'au bord de la terrasse et elle appela les chiens, le bras tendu vers eux. » (I, 9, p. 64) ou « Elle passait devant moi sans attendre ma réponse, et allait sur la terrasse à côté de ses chiens qui bondissaient en la voyant, et qu'elle calmait aussitôt d'une petite voix sèche. » (II, 3, p. 133). L'autorité que semble détenir Marieka sur eux semble proportionnelle à la perte de contrôle sur le délitement de la Grande Maison dans le cirque. Ils sont sa propriété, remarque le narrateur, page 18 (I, 1). Les chiens, animaux psychopompes, sont en fait les seuls éléments sur lesquels elle parvient à agir dans son espace quotidien. Ils l'accompagnent à la bordure, là où le lieu domestiqué cède à l'espace végétal du jardin, « face à l'étang » (II, 2, p.130). Dans une position mimétique et comme dans la proximité du vide, les molosses paraissent complémentaires de leur maîtresse : « Debout au bord de la terrasse, les chiens s'étaient mis à aboyer, et leurs voix portaient loin dans le cirque silencieux et noyé. » (III, 3, p. 231). Leurs aboiements semblent compenser les cris que ne profère pas leur maîtresse. Cette triple constante que réalisent Marieka, les chiens et la terrasse et qu'illustre la phrase minimale « Marieka était sur la terrasse avec les chiens. » (II, 13, p. 189) scande également le récit et caractérise le personnage féminin. Le jardin inondé et la terrasse participent de l'image de la maison navire : « En bas les chiens aboyaient toujours depuis le bord de cette espèce de jetée en pleine eau qu'était devenue la terrasse. » (III, 4, p. 236). L'image impressive qui l'associe à une « jetée » transforme la terrasse en port. Cependant, les chiens deviennent navires également, puisqu'« [I]ls accostèrent contre les marches et sautèrent sur la terrasse. » (III, 4, p. 237), si bien que, dans l'imagerie lodsienne, la terrasse s'avère l'unique élément spatial stable, éminemment terrestre, dans le jardin noyé, comme dans le paysage diluvien.

Si la localisation de la terrasse peut poser problème, il n'en va pas de même du perron, dont les degrés relient la maison et le jardin. Dans la mesure où il opère un lien, sa spatialité se distingue nettement de celle de la maison et de celle du jardin. Néanmoins cet escalier extérieur soulève d'autres difficultés.

Le Perron. A la différence du jardin et de la véranda, le perron constitue rarement un point de fuite du regard. C'est le cas, par exemple, du personnage du *Bleu des vitraux* : « Son regard ramené vers le perron croise comme un fer celui de sa grand-mère, rompt aussitôt. » (p. 86). Le participe adjectivé « ramené » implique une force d'attraction qui peut avoir deux sources, l'escalier ou le personnage qui serait sur ses marches. Le rare recours à cet escalier comme point de fuite autorise deux hypothèses : d'une part, le perron semble détenir une fonction dans les dynamiques relationnelles entre les personnages ou dans la caractérisation des personnages et n'intervient pas dans la structure des récits ; d'autre part, dans l'imaginaire lodsien, le perron ne signifierait, pas plus qu'il n'appellerait le vide. S'il n'a pas de fonction structurelle, en ce sens qu'il ne participe pas de la scansion propre au récit, il prend au prime abord une valeur esthétique. Ainsi lorsque Martin, arrivé de nuit, la revoit pour la première fois, la Grande Maison de *La Morte saison*, montre-t-elle un perron « encadré de deux bosquets de camélias dont les feuilles vernissées luisaient faiblement. » (I, 4, p. 33). L'ornement floral apparaît comme un défi au mauvais état de la route que le personnage a dû emprunter, si bien que le perron se manifeste comme un vestige intact du passé. Il affirme moins la prestance d'autrefois, révolue, que le souci de préserver ce dont il se voyait investi. Il rejoint en cela l'ensemble des éléments spatiaux qui offrent une résistance indéfectible aux aléas du temps. A l'inverse, dans *Sven*, l'escalier est marqué par l'empreinte du temps, comme l'indique, page 39, « l'usure des marches du perron » que remarque le narrateur en focalisation interne. C'est pourquoi la signification esthétique n'est pas réductible à elle-même. Preuve en est également cette observation de Yann, tout en clair-obscur, qui n'est pas sans évoquer le cinéma d'Eisenstein : « Il voit leurs deux ombres inégales et obliques, cassées par

le perron.» (p. 141). Yannou et Lise s'apprêtent à entrer dans la maison de Bois-Rouge. L'efficacité symbolique de la vision ressortit aux adjectifs employés pour qualifier les ombres. Ils annoncent l'issue de la visite de Lise dans la propriété et dénoncent le pessimisme de l'auteur. La première épithète « inégales » renvoie aux inscriptions sociales respectives des personnages, tandis que la seconde, « obliques » superpose le sème plastique au sens figuré : les parcours des personnages se séparent. La proposition participiale à valeur adjectivale, mise en valeur par le détachement, achève le rythme ternaire à cadence majeure qui participe de la beauté du tableau en le donnant à voir comme une image clôturée, dont l'équilibre formel est parfait. L'ascension des marches, au propre comme au figuré, altère l'individu, son âme que symbolise l'ombre dans la tradition folklorique germanique. Ces deux exemples, particulièrement efficaces d'un point de vue esthétique, attestent d'un rôle majeur du perron dans la spatialité scénographiée. Ils invitent aussi à la plus grande défiance à l'égard de conclusions hâtives qui crieraient à la joliesse ou à une célébration nostalgique des splendeurs passées.

L'une des rares propriétés du perron identifiable comme telle est énoncée explicitement dans *La Morte saison* : cet entre-deux espaces assure une fonction protectrice. Il réalise en effet une limite entre la maison et les parterres du jardin noyés par les pluies diluviennes qui s'abattent sur la propriété :

« En arrivant aux marches du perron j'étais devant elle, et ce fut moi qui l'emmenait se réfugier à l'étage comme si le fait de monter l'escalier établissait une protection entre ce danger inconnu et nous. » (II, 11, p. 181).

Il constitue l'espace qui précède le lieu où se trouve le danger. La halte qu'il permet rend à même de le prévenir. Afin de préparer les fausses noces, Martin se livre à de véritables instructions de metteur en scène. Le perron est le lieu depuis lequel les personnages observent le bois de camphrier, mais également la coulisse :

« Nous le contemplâmes un moment en silence, puis je me tournai vers Marieka et lui demandai de rester sur le perron et de venir vers moi quand elle me verrait commencer à remonter l'allée. » (II, 12, p. 186).

Tandis que la terrasse s'impose comme une aire de jeu, le perron est l'ultime étape avant la « prise de risque » qu'implique le drame qu'improvisent les deux personnages. Ainsi la terrasse relève-t-elle du *game*, alors que le perron ressortit au *playing*. A la différence de Martin adulte, pour les enfants de *La Morte Saison* comme pour Sven, la menace est à l'intérieur de la maison. Franchir le perron est nécessaire pour les enfants qui souhaitent jouer et batifoler en toute innocence à l'écart des adultes et du puritanisme malsain de la douairière (*LMS*, I, 11, p. 76). Lorsque Sven s'enfuit de la maison du cirque, la narration mime dans ses expansions spatiales la course folle du personnage éponyme : l'ordre des indices spatiaux n'obéit pas au principe de la contiguïté des lieux, de sorte que le récit semble s'affoler avec le personnage. Ainsi après avoir gagné la route, de nouveau Sven se trouve-t-il aux abords de la maison puisqu'il « longe le perron, contourne la façade. » (p. 204). L'affolement du récit est ici soutenu par l'élaboration mentale fantasmatique à l'origine du « déjà vécu » de la scène, — élaboration que les dernières pages ont fait connaître au lecteur. L'incohérence de la spatialité est compensée par la cohésion structurelle du macro-récit et, dans cette scène du récit, par le lien entre la forme du texte (« bégaiements » et absence d'ordre logique dans la *deixis* topique) et l'état intérieur du personnage. Dans cette fuite, seule la contiguïté du perron et de la maison se trouve préservée, sans pour autant qu'ils ne fassent qu'un.

Explorer le rôle social du perron qui contribue grandement à faire de la maison un lieu d'accueil peut permettre de mieux saisir la spécificité de cette contiguïté. Le lieu seuil que représente le perron s'ouvre directement dans la maison. Les chiens de Marieka ne se contentent pas d'investir la terrasse, ils montent aussi la garde sur le territoire que délimite la propriété. Pour le visiteur qui ne leur est pas familier, leur accueil est placé sous le signe de l'hostilité. Tel est le cas du narrateur-personnage : « Quand je m'arrêtai le long du perron ils sautèrent contre les portières, cherchant à mordre à travers les vitres [...] » (I, 9, p. 63). Leur agressivité les transforme en molosses et signale le *xenos*. Prolongement de leur maître, hôte des lieux, les chiens manifestent son pouvoir souverain sur le territoire. Celui-ci illustre ici parfaitement l'*hostipets*, dans

l'acception ambivalente du terme que nous empruntons à Jacques Derrida¹⁹⁸ qui combine recevoir / devoir recevoir, hôte / étranger, hôte / ennemi. Les chiens lâchés signalent que la propriété ne saurait offrir qu'une hospitalité conditionnelle, sinon de l'hostilité. Réfugié dans sa voiture, Martin se voit pris en otage par les chiens : « Déjà les deux bêtes étaient debout et se précipitaient au bas des marches avec un long grondement. » (I, 9, p. 64). En dévalant les degrés, ils fondent sur le visiteur. L'hôte-ennemi est contraint physiquement au statut d'otage. L'agressivité canine semble ici liée à la proximité de la maison. Dans le présent de la fiction, Martin est perçu comme un étranger, non reconnu comme un membre de la famille. L'accès au perron lui est refusé. Ainsi, au moins dans le présent, le perron représente-t-il un espace où se définit le statut, avant même qu'intervienne la question de l'identité et de la présence de l'hôte qui l'approche. Preuve en est la facilité avec laquelle les membres de la famille empruntent ce lieu de passage quotidien obligé pour pénétrer dans la demeure. Madame Villette, la maîtresse de maison « blonde et bleue », en gravit « rapidement les marches » (*LMS*, I, 2, p. 22), tant il lui est familier, tandis que le chauffeur patiente à côté de la voiture garée « devant les marches du perron. ». L'escalier réalise un lieu de transition entre l'extérieur de la propriété et l'intérieur de la maison, entre la vie sociale et la vie domestique. En témoigne également le trajet qu'effectue Martin avant de quitter la propriété : « Je sortis de la cuisine et me dirigeai vers ma voiture restée au bas du perron. » (*LMS*, I, 13, p. 85). Qu'il s'agisse d'entrer ou de sortir dans / de la maison, que le personnage soit un adulte ou un enfant, le texte lodsien abonde de ces notations qui informent des déplacements entre l'intérieur et l'extérieur, comme le montre encore cette chevauchée imaginaire de Martin enfant : « Nous traversons la prairie au galop et je sautais en pleine course en arrivant à la hauteur du perron. » (*LMS*, I, 11, p. 74). Ces indications, dont le nombre ne peut manquer de surprendre, participent de la structure profonde des récits qui nous intéressent. En effet, elles scandent la narration, selon divers principes. Par ailleurs, grâce au *fort und da* qu'elles miment, elles rendent non seulement compte des résistances que rencontre le processus

¹⁹⁸ Jacques Derrida, *De L'Hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 41.

mémoriel que suppose le récit rétrospectif de l'enfance, mais elles dramatisent la construction d'un centre, d'un nœud par lequel s'articule la spatialité propre aux romans de Jean Lods.

Le perron n'est pas un escalier comme les autres. Situé à l'extérieur, il est exposé et expose aux regards. Son lieu est le seuil, au seuil de la maison. Limite du jardin ou du parc, il se fait signe à la fois de l'entrée dans l'espace domestique et de la sortie de celui-ci. Dans le *mythos* du foyer qu'appelle l'espace de la maison, il est intéressant de remarquer qu'il n'appartient pas au lieu de celle-ci. Le narrateur-personnage de *Sven* le distingue en effet de la façade :

« D'un bois noir [la porte d'entrée] que renforcent des ferrures, en retrait par rapport au mur et sur un perron dont les marches la surélèvent comme pour lui [à la porte] donner de l'importance, [...] » (p. 119).

Le promontoire qu'il réalise met en valeur la porte d'entrée, sans constituer pour autant son prolongement. Le seuil qu'il constitue est donc délimité à sa plateforme et à ses marches. Les récits lodsien investissent davantage l'escalier, et donc la mise en scène de la verticalité mobile qu'il permet, plutôt que la hauteur de son palier comme nous le voyons dans le paragraphe suivant. *Sven* et *Le Bleu des vitraux* décrivent de façon récurrente l'enfant ou l'adolescent assis au milieu des marches. Une telle position suspend la verticalité. Ni ascension, ni régression, pour Emmanuel (« Le jeune homme est assis sur les marches du perron tandis que son père se balance lentement dans son rocking-chair. » p. 158), comme pour Sven, son fils tel qu'il le rêve, comme un autre lui-même (« Sven est assis sur les marches du perron » p. 159). Dans *Sven*, cette situation coïncide en général avec une pause narrative et correspond à une prise de distance du personnage. Il en est de même dans *Le Bleu des vitraux*, avec cette différence notable : le perron est le lieu de prédilection, éminemment stratégique, où l'enfant attend le retour de sa mère : le duel imaginaire avec les visiteurs que reçoit sa mère le montre « sur les marches du perron » (p. 65), occupé à un jeu, mais parfois désœuvré, tandis qu'elle a oublié de venir le chercher après son catéchisme (p. 72). L'abandon maternel qui génère l'attente est à l'origine du temps suspendu et place le personnage dans un hors-temps que symbolise la position statique au milieu des marches.

Dans les récits qui nous intéressent, le perron représente un seuil affecté d'une valeur

particulière, dans la mesure où il fait irruption dans le discours narratif en tant que limite spatiale : les faits et gestes, comme les déplacements des personnages, s'arrêtent à sa proximité. Pour cette raison, son évocation peut sembler coïncider avec une mise en scène de la limite, et donc d'une finitude spatio-temporelle. Ce seuil est le signe de la proximité-imminence de la limite, de sorte qu'il importe de tenter de définir la littérarité de ces nombreuses évocations. Intéressons nous tout d'abord à ce lieu qui arrête le geste, sinon qui laisse le mouvement en suspens. Il n'est pas étonnant que le huis clos que forme le vieillard et l'enfant dans *Sven* en offre un grand nombre d'illustrations : cette geste suspendue semble le fait de la dépendance réciproque des deux personnages. La vulnérabilité du garçon guette l'adulte, tandis que la folie du vieil homme requiert impérieusement la connivence de l'enfant. Page 44, le vieil homme marque un arrêt « devant le perron » avant de soumettre un ordre à l'enfant asservi. Les deux personnages se parlent peu. Le même suspens précède un encouragement « du bout des lèvres » page 104. L'arrêt devant le perron précède le verbe. Indice de vieillissement ? : le personnage doit reprendre son souffle. Ou mise en scène arrogante qui vise à obtenir d'un propos ordinaire une considération indue ? Le récit permet les deux hypothèses. Les deux répliques ont pour objet la jument et se font indice de la faiblesse du vieil homme. Psychique, dans le second passage comme nous l'évoquons ci-dessous, cette faiblesse est le fait de l'âge dans le premier. Après la violation de la chambre interdite, assis sur les marches du perron, Sven médite sur les photographies qu'il a feuilletées et qui représentent les différentes étapes de la vie d'Emmanuel (p. 200). L'enfant, qui ne conçoit son avenir que dans les pas de son « père », dans le mimétisme avec « le père », les envisage comme la révélation de sa vie future. L'arrêt sur le perron est hors-temps : la folie du vieil homme lui fait vivre l'enfance de son « père » et il vient de voir défiler sous ses yeux son avenir. L'emplacement dans la verticalité spatiale se fait *mimésis* ici de la diachronie interrompue. Rien d'étonnant à ce que l'arrêt précède le départ de Sven et le franchissement, sinon dépassement de la limite. Page 201, l'adolescent descend les marches. La miniature est affectée de la même scénographie de la verticalité, comme le montre le scénario dans lequel la « Dame en

vert [...] fait semblant de ne pas voir le vieux qui l'attend près du perron » (p. 112). La figurine masculine du jeu prend les traits du vieil homme. La réalité fait irruption dans le jeu. Mais le thème de l'attente, en bas, à côté de l'escalier par lequel on accède à la maison permet de supposer que le jeu fait irruption dans le réel, dès que l'enfant ou le vieillard prennent place en bas du perron. L'emplacement manifeste physiquement l'espace-temps de l'attente hors de toute verticalité-diachronie. Ici axe spatio-temporel, le seuil irrémédiablement extérieur participe de la mise en scène de l'humiliation. Tel est le cas de la représentation du mari trompé, dans *Le Bleu des vitraux*. Le perron de la grande maison familiale des Toulec intervient trois fois dans les moments qui suivent de près le départ d'Anne-Sylvie pour la France continentale. Dans un premier temps, il sert l'expression du retrait de la figure paternelle en regard des événements qui l'humilient : « Son père aussi est présent, mais tout seul, à l'écart, assis au bout des marches » (p. 158). La narration insiste sur la monade que forme l'individu bafoué : « Il se tient solitaire, assis à l'angle du perron » (p. 160). « Ménélas-René » se tient en bas de l'escalier, au coin, à l'ultime limite de l'espace de la maison, à l'un des points précis où s'annoncent à la fois l'extérieur de celle-ci et le départ prochain du personnage, et où s'affirme pleinement la possessivité du « clan » familial. La dernière occurrence du perron le confirme : « De leurs rangs alignés sur les marches des poings jaillissent » (*ibidem*). L'expression « rangs alignés » appartient au champ militaire et poursuit la métaphore filée de la guerre de Troie. Elle achève de dénoncer aussi l'existence d'une hiérarchie familiale. Le perron joue un rôle majeur dans la mise en scène de cette hiérarchie, selon les façons de s'y tenir. L'homme bafoué qui jette l'opprobre sur toute la famille est au plus bas de cette classification. La limite qu'instaure le perron a une valeur différente pour Romain Durieux, dans *Quelques Jours à Lyon*. Il s'arrête lui aussi « au bord des marches du perron, les mains dans les poches, les yeux fixés sur la piscine et les sirènes. » (p. 134), mais cette pause propice à la contemplation illustre à la fois le caractère hésitant du personnage et sa difficulté à passer à l'action liée à son sentiment d'illégitimité. Que la limite soit en haut ou en bas, pour René et pour Romain, elle a à voir directement ou indirectement avec l'infamie. *Sven* va plus loin encore, en

faisant coïncider l'irruption du perron avec l'humiliation que le vieillard fait subir à l'enfant. Page 145, la limite symbolisée par le seuil correspond à la frontière qui sépare l'aliénation de la pleine possession de soi : « Et lui reste là debout au bord des marches, dans ses beaux habits qui ne sont pas à lui, avec ses pensées qui ne sont pas à lui non plus... » (SV). Les vêtements d'Emmanuel affirment l'aliénation corporelle, tandis que les « pensées » de l'autre (de l'Autre, probablement) indiquent l'aliénation spirituelle. Il vient de quitter la véranda. Il se trouve donc sur la plateforme du perron, face à la forêt et au cirque. L'emplacement et la disposition de l'enfant ont ici une valeur symbolique. Ils illustrent le choix, se font signe du lieu du choix : dans son dos, la maison et sa force d'aliénation ; s'étalant sous ses yeux, la promesse de recouvrer la souveraineté en soi. La mise en scène de l'être humilié ne saurait être plus efficace. Page 174, le perron apparaît subrepticement dans l'acte même de l'humiliation. L'enfant a tenu tête au vieil homme en l'intimant de le laisser monter « Maya ». Dans l'angoisse de la nuit, le couperet de la sanction de la solitude ne tarde pas à tomber : Sven supplie alors devant la porte fermée de la chambre du vieil homme. La voix de celui-ci résonne en même temps que la lumière de la chambre, de son espace mental, envahit l'espace : « une coulée de clarté nappe la véranda jusqu'aux marches » (p. 174). La plateforme du perron appartient à l'espace domestique investi par la folie du vieillard. Avec la lumière qui est diffusée, elle illustre l'extension du pouvoir du père d'Emmanuel. Il se renforce, semble-t-il, à l'approche du perron, donc de la maison, comme l'indique la réplique du vieil homme qui identifie Sven à Emmanuel, — réplique par laquelle il y clôturera la séance d'équitation, page 104. L'enfant, en suspens, « s'assoit sur une marche. Il ne pense qu'à une chose : demain, ça recommence. ». L'arrêt du personnage éponyme dans l'escalier dramatise l'aliénation signifiée par l'implicite de la réplique. En bas des marches, de l'autre côté de la limite de l'espace domestique, s'ouvre l'aire d'une certaine socialité. Elle est le lieu où se garent les voitures des visiteurs, où ceux-ci abandonnent ce qui les rattache à l'extérieur, ainsi qu'à leur lieu de provenance. C'est-à-dire le lieu où chacun dépose ce qui le fait autre pour le rendre à même d'accepter l'*hospitalité*, la souveraineté du maître de maison, quand bien même celui-ci règne par son absence. Il en est ainsi

d'Armande de Vilenne, dans *Le Bleu des vitraux*, page 46. Et son arrivée met René face à un choix : l'irruption du perron dans la diégèse lodsienne coïncide ici aussi avec un choix, sinon un dilemme pour un personnage : ici, il s'agit pour René, soit d'accepter les plans de vie que suppose son appartenance sociale, soit de fuir. Le seuil annonce une socialité mondaine contrainte, sous condition. La présence magique du chauffeur règne aussi au bas du perron. L'extériorité de la maison est aussi ici placée sous le signe de la contrainte : Yann est arraché, on l'a vu, à l'espace domestique, mais il peut en être aussi exclu, comme c'est le cas page 63. Le seuil figure ici le mélange des caractéristiques des espaces : le chauffeur, au même titre que les employés de maison, est du côté de la socialité fonctionnelle, or son travail consiste à conduire un enfant d'une aire de jeu à l'autre, chez Bozzo. La socialité fonctionnelle fait irruption dans le théâtre familial. Les champs domestique et social s'interpénètrent. Dans le roman lyonnais, le perron de la maison des Giroday est le point d'aboutissement de « son allée de gravier conduisant à la volée de marches » (p. 152). Romain reconnaît dans la maison qu'il pénètre pour la première fois celle dépeinte dans les romans de son père. C'est la seule occurrence dans les romans lodsiens où le perron, à l'instar de la véranda ou de l'allée, est présenté comme faisant partie de l'espace de la maison. Certes il semble un accessoire, comme un atout supplémentaire de la prestance. Le nom « volée », dans son acception familière et figurée, confère à l'édifice une démesure absente dans les autres romans. Ainsi l'escalier reflète-t-il la puissance de la grande famille. La socialité associée ici au seuil est ostentation du pouvoir. Perçue en contre-plongée, elle prend un aspect écrasant. Il en est de même dans *Le Bleu des vitraux* lorsque la plateforme est décrite comme faisant place aux colonnes : « Au-dessus des marches, sur leurs socles carrés, les colonnes dressent leurs silhouettes monumentales de gardiens du temple, [...] » (p. 150). Bois-Rouge ressemble alors davantage au domaine du Bel Air, au sud de l'île, plutôt qu'à celui de Mare à Citrons, près de Hell-Bourg dans le cirque de Salazie. L'ostentation du pouvoir à laquelle participe le perron relève d'un principe archaïsant, semblable à celui qui consistait à impressionner l'adversaire par sa stature et par ses parures guerrières. La beauté massive de la grande demeure coloniale est à la fois un reflet de la

richesse familiale et une sorte de gigantesque bouclier décoratif sensé impressionner par sa majesté. Son architecture rend compte d'une appréhension du monde singulière, qui entend utiliser la beauté comme une arme.

La mobilité verticale des personnages sur cet escalier reflète la nature de leurs rapports les uns avec les autres. Elle est susceptible d'informer d'une forme de hiérarchie dans la filiation. Les récits lodsien s'intéressent peu à la hiérarchie sociale. Le pouvoir du maître de maison est illustré notamment par la capacité que détient celui-ci de laisser son empreinte dans l'espace domestique, d'agir sur celui-ci. Or, *Sven* montre le vieil homme, prisonnier consentant du cirque, altérer l'escalier qui conduit dans la maison, au gré de ses allées et venues : « Ses chaussures martèlent à les briser les marches du perron. » (p. 167). L'hôte qui s'octroie une souveraineté totale sur les lieux altère le seuil. Mais l'image intensive « briser les marches » suggère l'abolition en cours de la passerelle qui relie l'intérieur fabuleux gouverné par la folie à l'extérieur régi par le principe de réalité. Dans la géographie mythique du *Bleu des vitraux*, la staticité en haut du perron confère au pouvoir une dimension sacrée qui apparente l'escalier-seuil au parvis d'un autel. C'est bien ainsi que le pratique la douairière lorsque « crie l'autre voix, la forte, la noire, depuis le perron. » (p. 78) ou lorsque « la vieille dame en noir [...] l'[René] attendait en haut des marches » (p. 38). Cette connotation religieuse du perron est préparée autant que nuancée par l'escalade du fils Toulec, page 26 : « Il monte alors les marches de son perron comme les escaliers de l'Escorial [...]. ». Il est rare que le texte lodsien compare un lieu à un édifice existant, pour que l'on s'attarde quelque peu sur la construction monumentale du palais madrilène. Entre tous, l'Escorial construit par Philippe II, dont la vocation originelle était de devenir un monastère, a été retenu pour assurer la comparaison avec le perron de la demeure des Toulec. L'association, bien que développée par le cliché *fleur bleue* de l'infante, appelle d'une part le site de gouvernance et d'autre part l'architecture connue de tous : en forme de gril, elle est sensée commémorer le martyr de saint Laurent. Grâce au faisceau d'associations qu'elle cristallise, en elle se combinent le pouvoir, l'amour et l'enfer. Trois thèmes qui résument le dilemme du personnage. Dilemme dont le perron se fait la

métonymie. L'ascension de René réunit les trois thèmes, dans la mesure où il s'apprête à entrer de nouveau dans l'espace où règne sa mère. La convocation de l'image d'Epinal à laquelle participe le palais castillan trahit la précarité de la parade du personnage. Plus loin, le mouvement ascendant associé au perron participe de la théâtralité du geste. Le mari trompé, tout en demeurant au bas de la hiérarchie familiale, exige dans un sursaut que l'on preserve son fils de l'opprobre et de l'infamie qui gagnent la famille : « Alors Ménélas se lève de l'angle du perron d'où il assiste immobile à la scène. » (p. 161). Pantomime stéréotypée digne d'un tragédien que cette élévation au plus bas pour exprimer l'ultime rebond dans l'anéantissement le plus total. L'emplacement par rapport à l'axe vertical du perron ne manque pas de l'amplifier. Elle illustre combien le personnage de René peine à s'affranchir de tout code pour explorer ceux qui lui sont propres. La dimension religieuse affecte également la descente des marches dans ce roman. En effet, l'attitude de la Veuve Noire, le jour de la visite des prêtres, est tournée en dérision particulièrement lorsqu'elle « se déplace majestueusement le long des marches, gagnant le coin du perron d'où l'on voit le goudron de la route nationale au-delà du champ de cannes » (p. 82). La démarche digne de Scarlett O'hara instaure un écart burlesque avec les circonstances. Le point de vue panoramique visible depuis le perron amplifie l'impatience du personnage. Le seuil hyperbolise non plus le geste, mais l'état d'âme du personnage. Il en est de même lorsque les prêtres tant attendus empruntent avec elle le chemin inverse : « Deux soutanes noires, une blanche, qui encadrent la douairière funèbre et montent avec elle les marches. » (p. 83). La métonymie que réalise ici le terme « soutanes », en ne retenant que la fonction des personnages, les déshumanise et prive le tableau de la solennité attendue. Le plan suivant qui s'élargit sur l'enfant faisant le tourniquet autour de la colonne parachève le grotesque de la scène. Ainsi dans ce roman, le perron se prête-t-il à tous les registres dramaturgiques. Dans *La Morte saison*, l'ascension du perron joue un rôle dans la dramaturgie de la relation de Martin et d'Eléonore, enfant. En effet, l'amour-haine qui a poussé Martin à cracher sur le visage de la jeune fille fait fuir celle-ci : « Assis dans l'herbe, je la vis monter en courant les marches du perron et disparaître dans

la Grande Maison. » (I, 1, p. 17). Mais comme par un juste retour des événements, la montée des marches qui mènent à la maison conclut la capture de l'enfant fugueur par les colons des Villette : « Une fois dans la prairie, tout le monde se regroupa autour de moi jusqu'au perron. » (I, 3, p. 25). Cette scénographie diffère de celle que mettent en œuvre les jeunes mariés qui se séparent avant de se rejoindre pour ouvrir le bal : « Patrice avait gagné le bout de l'allée, tandis qu'Eléonore montait les marches du perron devant la maison. » (II, 14, p. 201). Dans la première dramatisation, l'ascension est placée sous le signe de la contrainte, tandis que la concorde préside la seconde. Instrumentalisée par la narration dans le premier cas, elle l'est par les personnages eux-mêmes dans le second. Dans *Sven*, la dramatisation de la descente de l'escalier rejoint celle de l'ascension de *La Morte Saison*. Elle diffère selon qu'elle est effectuée par le vieil homme ou par l'enfant. Dès la première évocation de son père que déploie Emmanuel pour le gardien du phare, l'ornithologue mentionne l'appel qui accompagne la descente (p. 17). S'il ne hurle plus ensuite le nom de son fils dans le cirque, le vieil homme engage l'enfant dans une promenade à travers la forêt tropicale (pages 107 et 137). L'invite « Tu viens ? » (p. 107) cède à l'assertion (p. 137) que la main saisie de l'enfant rend plus péremptoire. Les deux personnages s'apprêtent alors à assister à la messe factice dans l'église en ruines de Salazie. Mais page 201, à la fin de sa méditation, Sven entreprend la descente : il « se lève et descend les marches en voyant le vieux apparaître à l'entrée de l'allée. ». Pour la dernière fois et pour ne plus revenir, la promesse vindicative, « Je t'aurai ! », du vieillard pour tout bagage. Pour l'un comme pour l'autre, la descente du perron est la première étape qui mène au cirque. Cependant, si le vieil homme a besoin de la présence de l'enfant, en raison de son âge mais aussi pour satisfaire ses amalgames délirants, Sven franchit la limite pour le parcourir seul, gagner son autonomie et recouvrer son individualité. Le franchissement de la limite que signale le perron entre dans un processus de *ré*-individuation. Comme dans *La Morte Saison*, le perron est au cœur d'une double scénographie. En revanche, l'ascension peut y revêtir une fonction identique à celle d'une situation initiale dans laquelle un univers ordonné est déplié. Ainsi, le résumé du cadre de la scène dans laquelle le vieil homme somme l'enfant de porter les

vêtements d'Emmanuel : « Tout semble habituel quand il arrive aux marches du perron et les gravit. » (p. 135). L'ascension illustre la confiance de l'enfant, son sentiment de sécurité, et permet de mettre en relief en filigrane l'ampleur du traumatisme. L'ascension du perron qu'effectue Sonia pour rejoindre les invités de sa mère dans le salon de la maison du cirque est tout aussi confiante : « Elle contourna la voiture, grimpa d'un pas rapide les marches menant sur la plate-forme, se tourna vers Simon pour l'attendre. » (*QJL*p. 101). Contrairement à celle de Sven, le rêve de Romain l'inscrit dans un moment euphorique de la diégèse. Cependant cette ascension heureuse met en relief l'enfant assis dans l'ombre, seul, sur les marches du même perron, à la fin de la soirée, dans lequel l'écrivain vieillit reconnaît celui qu'il a été. La scénographie qui opère, de reposer sur le contraste, semble être le fait du rêveur. Dans l'un des premiers scénarios oniriques, Romain imagine Hélène qui « descend le perron », tandis que « sa jupe se balance contre ses genoux à chaque marche. » (p. 18). La vision érotisée du corps de la jeune femme ne perce pas « son rêve intérieur », pour reprendre l'expression du narrateur. Dévolu à l'extérieur, le perron participe du contraste qui oppose l'extérieur transparent à l'intériorité irrémédiablement cachée. Il contribue à la double mise en valeur du corps érotisé et du contraste qui met en relief l'intimité secrète du personnage féminin.

Mais les sauts de Sven tendent à faire perdre de sa superbe à l'axe vertical-diachronique que représente perron. Le garçon est le seul personnage lodsien qui ose le défier. Dès la page 48, il « saute les marches du perron, s'avance dans la clairière. ». Il cède à la captation du cirque. Page 69, s'il « saute par-dessus les marches du perron et court à toute vitesse. », c'est pour prévenir au plus tôt le vieillard de l'appel téléphonique. Le bond participe de la geste de son asservissement. Page 75, il dévale l'escalier pour mieux rappeler le vieillard et faire acte d'allégeance après l'avoir insulté. Le saut rejoint ici la symbolique qui fait de la descente une régression. Plus l'enfant grandit, plus le franchissement des marches par un saut s'éloigne d'une sublimation de la pesanteur de l'intérieur de la maison. Il mime au départ l'allégresse du moment, puis il correspond à un appel servile. La scénographie qui affecte le perron dans le jeu est d'un tout

autre ordre. Sur la demande du vieillard, Sven rejoue la scène de l'arrivée dans la propriété. En cohésion avec ses fantasmes d'homme et de père abandonné, les figurines ne peuvent qu'arriver dans le domaine : tout départ de la propriété est exclu. L'aire de jeu a fait place nette autour de l'escalier : « et la clairière qui s'étend devant le perron est aussi vaste qu'une place de village » (p. 93). La disposition spatiale favorise la multiplicité des mises en scène et la réunion d'un grand nombre de figurine : « La voiture décrit une large courbe et vient s'arrêter devant le perron où beaucoup de gens attendent. » (p. 96). Le jeu sublime ainsi la solitude écrasante de la vie *réelle* dans le cirque. L'escalier-seuil se fait le lieu de l'arrivée-retour incessant, qui ne connaît pas de fin. Dans l'économie de la maison, il constitue tout à fait un point nodal autour duquel tous, qu'ils viennent de l'extérieur ou de l'intérieur, ne cessent d'affluer, comme le montre la précision : « Bonnes et chiens reviennent sur le perron. » (p. 97). L'élaboration du jeu achève de mettre en exergue le fait que, dans l'imaginaire lodsien de l'espace domestique, le perron tend à constituer un seuil extérieur sans être lieu de passage.

Ces espaces seuils, qui constituent chacun une lisière et qui se situent dans une lisière sont identifiables grâce à l'extériorité qu'ils mettent à l'épreuve. Il serait intéressant, dans un travail ultérieur, de mettre en relation cette « extériorité » qui caractérise l'objet perçu par un sujet en exil avec l'extraterritorialité qu'explore George Steiner¹⁹⁹.

C. 2. Au Cœur de la toile, la « Grande Maison » coloniale

Pour commencer cette étude de la grande demeure coloniale que mettent en scène les romans de Jean Lods, il faut rappeler les diverses acceptions que recouvre le lexème dans lesdits textes. L'emploi du mot épouse ceux de l'usage courant. Il renvoie de préférence à l'édifice, comme en témoigne l'annonce relative à la Grande Maison, devenue maison d'hôte, dans *La Morte Saison* : « On y parlait d'une maison retirée qui "conviendrait à personne recherchant la

¹⁹⁹ George Steiner, *Extraterritorialité, Essai sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Hachette Littératures, 2003.

solitude et la tranquillité". » (I, 7, p. 52 ; nous soulignons). Il désigne également le foyer dans lequel séjourne la famille : « Eléonore : c'était elle l'enfant de la maison. » (I, 6, p. 42). Nous empruntons sciemment nos exemples au même roman, car il montre la plus grande variété d'emplois. Dans ces deux citations, le terme ne prend pas de majuscule, alors qu'il en prend une dès qu'il réfère au nom du domaine et se fait nom propre. L'expression « la Grande Maison » prend alors la valeur d'un toponyme. Conséquence de sa démesure, *la Grande Maison* n'apparaît pas comme un *chez-soi*. Il s'impose d'abord comme un site, l'équivalent d'un lieu-dit : « Le lendemain elle m'envoyait à la Grande Maison avec une lettre [...] » et « Je restais deux mois à la Grande Maison. » (*LMS*, I, 7, p. 51). Sans majuscule et presque comme pour s'en distinguer, le mot « maison » désigne aussi le *chez-soi*. Elle se meut en abri qui protège des intempéries (*LMS*, II, 2, p. 132), mais aussi en refuge affectif : « je regagnai la maison en courant » (*LMS*, I, 1, p. 14), relate le narrateur-personnage, quand enfant, il se laissait gagner par la terreur que lui inspiraient ses fantasmagories. Sven y trouve asile, après sa leçon d'équitation (p. 166). Enfin, le terme prend une valeur souvent générique qui tend à en faire un espace indéterminé : « Depuis la maison on peut suivre son retour au balancement des cannes qui accompagne son passage. » (*BDV*, p. 86). Le mot désigne alors un ensemble, qui, précédé de l'article défini, indique implicitement l'espace de référence, tout aussi indéterminé, dans lequel l'objet est envisagé : l'espace *un* de la maison est appréhendé en regard d'un ensemble plus vaste, le domaine, la vallée, l'île, ...

Les termes qui réfèrent à la maison peuvent servir l'expression du temps. Ils participent à la production d'un indice spatio-temporel. La maison a la particularité de situer synchroniquement (« l'heure où les chauves-souris sortaient du grenier », *BDV*, p. 125) et diachroniquement (le père d'Emmanuel « vieillissant avec sa maison » *SV* p. 159). La maison s'impose comme un repère fondamental à partir duquel l'action peut être localisée. Les prépositions qui précèdent le plus souvent le groupe nominal minimal « la maison » sont :

- « à » (*LMS*, I, 20, p. 118 ; II, 13, p. 189, *SV*, p. 18, 144, 157, 204),
- « vers » (*LMS*, I, 1, p. 13 ; I, 3, p. 30; II, 2, p. 130, *SV*, p. 27, 43),

- « de » (*LMS*, I, 20, p. 117, *BDV*, p. 185, *SV*, p. 75),
- « derrière » (*LMS*, I, 3, p. 29),
- « devant » (*LMS*, II, 14, p. 201, *SV*, p. 205),
- « dans » (*LMS*, I, 9, p. 64, *BDV*, p. 164, *SV*, p. 41, 92, 200, 201).

Les références auxquelles nous renvoyons n'ont aucune prétention d'exhaustivité. Elles permettent d'illustrer une large variété de valences. Un certain nombre de locutions conjonctives complètent ces localisations. Tantôt elles ont une valeur locative, comme « à l'intérieur de » et dans une périphrase verbale « le dos à », dans *Sven*, respectivement pages 45 et 202 ; tantôt elles expriment la distance et se font indice spatio-temporel implicitement : « jusqu'à », dans ce même récit, page 142, pour ne retenir que cet exemple. Plus rarement, le groupe nominal complète des verbes de déplacement, tels que *contourner* (*LMS*, I, 2, p. 22) et *s'approcher de* (*SV*, p. 183). La multiplicité des prépositions, des locutions, ainsi que des périphrases verbales dans lesquelles elles s'inscrivent invite à supposer qu'il existerait, dans l'écriture lodsienne, un primat de la localisation et de la construction de l'espace sur l'énoncé des événements diégétiques. Mais les récits ne se prêtent pas à une telle hiérarchie : il convient plutôt d'envisager qu'*écrire l'espace* équivaut à *raconter*. Est-ce à dire que *l'écriture de l'espace* se substitue au récit, en tant que narration ? Contentons-nous à ce stade de notre parcours d'appréhender la maison comme une illustration de ce rôle d'actant qu'assume l'espace dans la narration lodsienne. C'est ce qu'entend démontrer la suite de notre étude.

En tant qu'*espace*, la maison lodsienne est dotée de trois caractéristiques, qui se manifestent simultanément, mais dans diverses proportions : elle est dévoratrice, centrifuge/centripète et entretient des relations mystérieuses avec des forces occultes qu'il est difficile de définir. Ces caractéristiques pourraient se réduire à une seule, à la dernière, car celle-ci se trouve en les deux autres. Mais d'une part l'abolition des frontières entre la *fantasy* et la *réalité* à laquelle se prête de façon récurrente l'écriture lodsienne, d'autre part la perspective sémiologique de notre travail sur l'espace insulaire requièrent cette triple distinction. Ces trois caractéristiques

participent de l'identité de l'espace de la maison. Grâce à son aptitude à dévorer et à sa captation centrifuge, la demeure domaniale se montre active et maîtresse de l'espace qui est le sien, mais aussi de son environnement. Aucun personnage n'échappe à son ancre. Hommes, femmes, enfants, elle s'empare de tous. Sa tutelle engouffre Eléonore qui y recherche le réconfort maternel : « Assis dans l'herbe, je la vis monter en courant les marches du perron et disparaître dans la Grande Maison. » (*LMS*, I, 1, p. 17). Rares sont les moments où elle n'avale pas ses habitants dans leurs faits et gestes, jusqu'à son dernier résidant : « Il longe les marches du perron, tourne au coin de la maison et disparaît derrière elle. » (*SV*, p. 44). Le verbe « disparaître », dans les deux cas, exprime au sens premier le barrage visuel qu'elle impose à la vue, mais cette geste maintes fois répétée dans la prose lodsienne affecte toujours des personnages qui sont happés par l'aura de la maison domaniale. Êtres et choses, tout ce qui émane d'elle, y compris et surtout le rien, le silence, l'absence, tout ce qu'elle expulse, ce qu'elle renvoie comme sa blancheur, la rend centripète. Les adjectifs que nous employons, « centrifuge » et « centripète » supposent un faire que l'espace de la maison parvient à transformer en état. Pour ce qui est de la magie, la narration la convoque pour exprimer la source de sa puissance sur l'espace. La prière que prête Martin à son amour interdit, Eléonore, est dérisoire, sinon incongrue, si elle consistait effectivement à « protéger la maison contre les esprits malfaisants » (*LMS*, I, 20, p. 120) : le danger est dans la maison elle-même. Yann, le narrateur-personnage du *Bleu des vitraux* le sait : « La chose est toujours là. Tournant autour de la maison avec ses ailes noires. » (p. 194). Les « ailes noires » convoquent le personnage de la Veuve Noire, la « cartomancienne », en rappelant les comparaisons dont sa robe fait l'objet.

Comment ces trois caractéristiques présentes dans toutes ses manifestations de la maison la rendent-elles emblématique de l'impérialisme colonial ? L'auteur met en scène un espace qui à la fois s'origine et contient en lui-même tous les germes de sa destruction. Comment la fiction surmonte-t-elle cette ambivalence ? Qu'apporte un tel traitement romanesque à la compréhension du phénomène colonial ?

C. 2. 1. La Superbe coloniale : La Démesure

Les trois caractéristiques de l'objet *maison* placent le référent ainsi désigné du côté de l'excès, plutôt que de la mesure. Les nombreux indicateurs sociaux qui caractérisent l'une des premières descriptions de la demeure domaniale sont éloquents à ce propos :

« Il n'y avait avec moi qu'une vieille bonne qui gardait la maison. Les Villette habitaient alors dans la grande demeure coloniale qu'ils possédaient sur les rampes de la montagne, au-dessus de la sucrerie familiale. Quand l'été arrivait, ils regagnaient la Grande Maison pour quelques semaines. » (*LMS*, I, 19, p. 113).

La désignation de l'employée de maison par le terme *vieilli*, considéré péjoratif dans l'usage d'aujourd'hui, relève de l'idiote de la classe sociale à laquelle le narrateur emprunte le terme. L'espace domestique n'est occupé que par deux êtres qui se distinguent des résidents et propriétaires des lieux. Ceux-ci sont ailleurs, dans une maison qualifiée de « coloniale ». L'adjectif réfère au style architectural néo-classique, typique des maisons de maîtres bâties durant la colonisation en terre colonisée. La famille est résumée ici par ses possessions : « sur les rampes de la montagne, familiale » et implicitement deux grandes maisons domaniales. La démesure est notamment le fait de la double vacance d'espace : les maîtres des lieux sont absents et leur implantation dans un espace, qui n'est pas motivée par la nécessité, obéit au changement de saisons. Cette vacance de l'espace se fait vacuité, dans *Le Bleu des vitraux* :

« Déserte, la maison devenue trop grande comme un vêtement qui flotte sur un corps amaigri, cette maison que tout le monde fuit aujourd'hui, traversée seulement par la silhouette funèbre de sa grand-mère [...] » (p. 142).

La comparaison en appelle à l'imaginaire de la matière. L'effet dépareillé qu'elle entend illustrer transforme la maison en un contenant. Elle se voit réductible à une apparence vide. L'évocation de la douairière, incarnation du régime colonial dans l'île et génie du lieu de la grande demeure de Bois-Rouge, ne surprend pas : l'association établie par la comparaison à la maigreur fait résonance avec l'aspect squelettique maintes fois indiqué de la maîtresse de maison. Le discours narratif

procède d'association en association. L'espace et l'être qui l'occupe se réfléchissent l'un dans l'autre, si bien que l'un et l'autre semblent se représenter réciproquement. La seule habitante n'apparaît qu'à l'état de trace : « la silhouette funèbre ». Le nom commun suppose la fugacité autant que le caractère insaisissable du personnage. L'adjectif « funèbre » recouvre ici les diverses acceptions du terme : il renvoie au veuvage, mais également à « l'idée de la mort » qu'inspire ce qui fait le mode de vie de cette femme d'un autre âge. Son errance dans la maison, ainsi que « le suaire noir de ses voiles » (p. 143), donnent un aspect tout à fait morbide à cette figure maternelle. La grande maison coloniale n'abrite plus que ce deuil incarné qui met en relief son *vide-de-sens* dans les années 1980, période qui coïncide avec le présent de narration. La démesure prend ici l'aspect d'une *hors mesure*, dans la mesure où ce qui caractérise et justifie la maison, tant dans son apparence que dans ce qu'elle représentait sous l'ère coloniale, ne correspond plus aux champs de références qui ont cours dans le présent du narrateur. En cela, elle rejoint le caractère anachronique des marqueurs sociaux de la première citation observée.

Un autre trait propre à la grande maison coloniale et qui la place sous le sceau de la démesure réside dans le fait qu'elle constitue un espace humain, domestiqué, susceptible de rivaliser avec les éléments naturels. Nous renvoyons aux paragraphes de notre étude qui s'intéressent aux cyclones. Les récits de Jean Lods ne mettent pas en scène les cases du Butor ou les cases des hauts livrées aux pluies cycloniques. En revanche, ils explorent volontiers la fragilité, et en filigrane la vanité, de la grande maison en dur et de ce qu'elle représente. D'autre part, les descriptions de la maison comme partie intégrante du paysage naturel de l'île sont nombreuses. Dès le début du *Bleu des vitraux*, le narrateur évoque « la maison sur la colline » (p. 24) et « les crêtes de la montagne où s'adosse la maison » (p. 26). Partie intégrante, soit, mais, dans le premier cas, la position en surplomb doit être considérée : elle consiste en une stratégie explicite qui entend illustrer, donner forme et corps, à l'exercice du pouvoir, à la domination et à la surveillance qu'elle rend plus facile. La seconde mention descriptive donne à lire implicitement que ce pouvoir s'appuie et se trouve soutenu à la fois par l'ordre naturel. Ainsi l'emplacement de

la grande maison sert-il le processus d'autolégitimation auquel le régime colonial a dû se confronter. Rien de tel que ce qui n'est pas pour être rappelé sans cesse. Ces notations descriptives relatives à la grande maison qui scandent les récits constituent l'un des moyens que l'auteur a choisi pour mettre en scène ce qu'il serait intéressant de reconnaître comme motif de la littérature post-coloniale, d'étudier en tant que procédé romanesque, et que l'on peut désigner par l'expression « la supercherie coloniale ».

La démesure de la maison est aussi le fait de la réification de l'espace que permet et semble véhiculer l'espace qui est le sien. Le point de vue culminant de la maison va de pair avec un regard qui embrasse l'étendue des terres du propriétaire : « De là [depuis la véranda] elle domine toute la vallée, tous les champs couverts de cannes dont les sabres brillants et alignés comme pour une revue appartiennent à la famille Toulec. » (*BDV*, p. 90). Le futur dans lequel se projette la douairière s'inscrit dans ce qui lui semble la continuité du présent. L'image du général passant en revue son armée, sur laquelle repose la comparaison, illustre la domination et le pouvoir. Les terres ainsi anthropomorphisées sont pour finir réifiées par leur statut de possessions familiales. Si l'on considère le soin que la spectatrice voue à son confort, le regard qui flatte ici l'orgueil du propriétaire est aussi placé sous le sceau de la démesure : « Quand elle rentre de l'église, elle s'installe au centre de la véranda, dans son fauteuil à oreillettes qu'elle a fait porter au bord des marches, entre les colonnes. » (p. 90). Tel un démiurge, la Veuve Noire se tient assise au centre de son observatoire (*cf.* par exemple, la situation du démiurge décrite dans les premières pages du *Timée*, de Platon) ; telle une divinité, elle prend place derrière l'« autel », au seuil de l'infini. Cet emplacement corrobore l'étude de l'imagerie associée au perron que nous avons proposée ci-dessus.

C. 2. 2. La Blancheur

Dans leur étude intitulée *Les Grands domaines*, Antoine Perrau et Jacques Zohar rendent compte d'une « hiérarchie spatiale », selon laquelle, ce qui est beau se trouve devant la maison, derrière ce qui est utile. Toutes les évocations de la blancheur de la demeure domaniale ne semblent correspondre qu'à sa façade. Elles prolongent de cette façon l'illustration de la vacuité de la superbe coloniale. Chaque évocation de la blancheur envisage la grande maison comme une entité. L'expression *la grande maison* cède souvent la place au groupe nominal « maison blanche » introduit par des déterminants appartenant à deux catégories : tantôt l'espace est appréhendé sur le mode de la possession, tantôt sur celui de la définition dans le cas de l'article de notoriété. Avant de poursuivre, il est fondamental de préciser, afin de tenter de briser tout malentendu, que nous ne saurions adopter quelque lecture racialisée que ce soit : par conséquent, notre analyse n'appréhende pas l'adjectif de couleur comme susceptible de rendre compte d'une pigmentation épidermique, ni de s'y référer. Nous ne connaissons pas les raisons qui expliquent l'adoption de la couleur blanche pour revêtir les maisons de maîtres. Il est possible qu'une combinaison de motivations pragmatiques, symboliques, et idéologiques ait présidé au choix de celle-ci. Telle est la seule spéculation que nous nous autorisons. En revanche, il nous appartient d'étudier comment intervient cette couleur dans cette mise en scène romanesque de l'espace de la grande maison.

Le Bleu des vitraux est le seul des romans de Jean Lods qui inscrit explicitement cette blancheur dans le contexte colonial :

« Comme mon père, d'ailleurs, avec sa moustache effilée, son casque colonial, debout entre les blanches colonnes de Bois-Rouge où passe un souffle frais chaque fois qu'Evnor balaie l'air de sa tenture. » (p. 32).

La blancheur de la façade, l'apparence vestimentaire des dignitaires de la colonie outre-mer (qui portaient des casques blancs) et la charge de l'employé de maison, chauffeur à ses heures, ici saisi dans une fonction qu'assuraient autrefois les esclaves, sont contiguës les unes des autres : la scène de genre à laquelle la maison prête son décor relève d'une caricature de la parade coloniale. Le

tableau dressé évoque l'imagerie déployée par les affiches de propagande. Ici, l'isotopie de la blancheur participe explicitement de la colonialité et illustre le colonialisme, qu'elle dénonce comme une supercherie en mettant concrètement en lumière, et plus symboliquement en exergue le caractère très *commun* du fils Toulec. Là réside probablement un trait qui dérange les lecteurs de Jean Lods : au-delà de tout témoignage historique, une telle scène donne à voir une magnificence matérielle et des attitudes souveraines sans héros ni héroïsme qui lui correspondent. René Toulec est le contraire du colonialisme triomphant que représentent probablement davantage sa mère, et leurs ancêtres. La faiblesse qui rend tragique ce personnage ébranle complètement l'imago colonial communément partagé. Même si l'œuvre de Jean Lods reste tout à fait étrangère à une quelconque valorisation du fait colonial, certaines de ses représentations dérangent en ce qu'elles ne contribuent pas non plus à le diaboliser. Reconnaître une littéarité à la blancheur ici peut également paraître indécent. Il n'en demeure pas moins qu'elle participe de la mise en relief du caractère décadent du monde colonial en déclin. Plus haut que les hauteurs sur lesquelles se perchent les grandes maisons, le narrateur de *La Morte saison* observe, à la fin de la deuxième partie du récit, « le cirque [...] avec la petite pierre blanche de la Grande Maison enkystée en son centre » (II, 14, p. 199). L'épithète « enkystée » précise le sens de la miniature métaphorique qu'introduit l'expression « petite pierre ». Ce substantif est employé ici dans son sens vieilli de « concrétion qui se forme dans la vésicule biliaire ». La narration revisite le motif de la maison malade au moyen de cette image médicale. La blancheur fait ici référence à la façade de la maison, mais également au pus implicitement évoqué. Ce n'est pas la demeure en harmonie avec le paysage, mais le caractère putride de ce qu'elle représente qui est évoqué. Pour apprécier pleinement cette convocation, il faut tenir compte du point de vue qu'adopte mentalement le narrateur, à savoir l'aire de vol d'un rapace, la papangue, comme pour signifier que c'est la prédation qui lui permet de percevoir le facteur pathogène que constitue la maison au cœur du cirque. La nature du point de vue ici adopté illustre la difficulté, pour un individu, non seulement

de construire mais aussi de faire part d'une critique, en l'occurrence plutôt amère, du milieu dans lequel il a grandi.

La blancheur de la grande maison coïncide souvent avec une perception altérée des distances et de l'ordre des grandeurs. Cela semble le fait du caractère évanescent dont elle se voit affectée. La maison ressemble alors à une vision onirique. En effet, si cette évanescence est quelquefois placée sous le signe de la pesanteur, comme dans *Le Bleu des vitraux* : « Là-bas la maison blanche repose sur ses colonnes. » (p. 175), elle est plus généralement dépeinte comme un corps volant dans les airs : « la maison blanche suspendue comme un ballon aux colonnes de sa véranda » (*BDV*, p. 62) ou « dans la maison blanche, suspendue à ses colonnes » (*SV*, p. 101). La blancheur associée à cet aspect éthéré complète ainsi les deux comparants de prédilection qui sont affectés à la maison et que nous étudions ci-après : le navire et l'oiseau. Pesante ou légère, dans les deux cas, arrimée à ses colonnes qui figurent un autel, la maison semble vouée à une dérive imminente. Le terme « suspendu » a ici la particularité de créer une ambiguïté quant au mouvement envisagé : est-il ascendant ou descendant ? De quelle sorte de ballon est-il question au juste ? La narration se contente de suggérer. Mais cette suggestion appelle aussi implicitement l'image de l'araignée retenue à sa toile grâce à un fil. La polyvalence du lexème « flotter » assure la rencontre des deux champs convoqués : « Il a la tête levée vers la colline où la maison blanche semble flotter sur les colonnes de sa véranda. » (*BDV*, p. 66). Le point de vue est explicitement en contre-plongée. Cette dérive contrôlée est perçue comme menacée. Elle ne relève pas d'un gigantisme rayonnant. La blancheur aquatique est prolongée par une comparaison de la maison à une île, page 73, dans *Le Bleu des vitraux* : « sa maison blanche, perdue comme une île au milieu de la mer de cannes qui l'entourait ». De nouveau, cette vision ressortit à un gigantisme qui, paradoxalement, minore l'objet considéré en le convoquant dans un espace si vaste que celui-ci l'écrase. Seule la distance effective que produit l'éloignement en voiture suscite une miniaturisation sans équivoque, dans le cadre de « la lunette arrière », de « la maison blanche qui rapetisse. » (*BDV*, p. 63). Cette maison-là, à la façade rayonnante, s'oppose à celle du domaine de

Hell-Bourg, dans ce même roman. Quand l'une est éthérée, l'autre apparaît dans la réalité de ses composants : ses « boiseries qui se décollent » et sa « toiture qui se soulève » (p. 177). Que se cache-t-il derrière cette manifestation placée sous le signe de l'évanescence ? La récurrence de telles évocations invite à envisager une double motivation : une telle blancheur illustrerait à la fois la faiblesse d'un régime à son déclin et la puissance intangible des grandes familles de l'île.

L'évanescence de la blancheur ressortit également au traitement impressionniste que manifestent les évocations descriptives de la maison. Les peintures la saisissent aux divers moments de la journée, soumise à l'action des incidents climatiques. Sa blancheur « fond » au clair de lune : « et le toit enfariné de lune du hangar avait une allure de part de tarte découpée au couteau » (*LMS*, I, 15, p. 98). Attenant à la maison, le « hangar » ressortit à l'espace de celle-ci. La périphrase verbale « avoir une allure de » place la métaphore sous le signe de l'approximation et de l'incertain. L'imagination matérielle est à l'origine de l'analogie formelle sur laquelle repose l'image de la pâtisserie et instrumentalise l'espace de la maison pour créer un paysage gourmandise. La métaphore finale fait résonance avec le verbe « enfariner » lui-même employé métaphoriquement. L'ingrédient fait place au produit consommable. L'image envisage implicitement entre l'astre et la maison une relation de créateur à créature. Mais la douceur du tableau est immédiatement remise en cause par la caractérisation participiale finale. L'auteur de l'image n'hésite pas à ajouter cette précision qui pourtant recèle une double évidence ordinaire et prosaïque : une part de tarte ne peut qu'être découpée et cela, de préférence avec un ustensile tranchant tel que le « couteau ». La caractérisation achève d'établir les contrastes plastiques de la vision. Il faut retenir (nous étudions plus avant cet aspect de la plastique de la maison dans les paragraphes suivants) que les contrastes relatifs à la maison domaniale sont énoncés au moyen de la métaphore filée de la *coupure*. Elle traverse les différents récits qui explorent cet espace. La redondance, sinon la surenchère sémantique, qu'instaure la juxtaposition du verbe « découper » et du substantif « couteau » fait signe de l'importance du motif dans l'iconographie imaginaire lodsienne. L'image gourmande confère à la maison une consistance. Il en est de même lorsque la

farine cède la place à la craie, autre poussière blanche : « Au fond s'élevait la maison, lourde et sombre sous son toit nappé de lune. » (*LMS*, I, 4, p. 32). La blancheur gagne de nouveau le toit grâce à la lune haute, cependant le restant de la maison est plongé dans l'obscurité. Le cirque et la maison ne peuvent revêtir les mêmes couleurs en même temps, dans l'imaginaire lodsien : les contrastes de leur couleur respective les distinguent l'un de l'autre immanquablement. L'analogie à la craie réapparaît, dans *le Bleu des vitraux* : « La maison avait-elle cette blancheur de craie sous la lune ? » (p. 79). La craie s'efface. L'évanescence de cette poussière fait écho au doute qu'exprime cette phrase de type interrogatif et qui met en cause la validité de la perception visuelle d'autrefois. La phrase dénonce le caractère fantastique de cette manifestation nocturne, et simultanément signe l'écart entre la réalité et le souvenir sensoriel. L'introspection implicite revêt ici un aspect métalinguistique : rien ne s'oppose à ce que le doute ne porte sur le caractère crayeux de la couleur, plutôt que sur la couleur elle-même. Implicitement encore, la question invite le lecteur à tenir compte de l'écart, sinon à l'interroger à son tour. En plein midi, la blancheur s'impose, dans *La Morte saison* : « la Grande Maison était toute blanche dans le soleil » (II, 6, p. 157), si bien qu'elle éclipse toute consistance. Cependant, il semble que ce soit le propre de la demeure que recouvre le narrateur-personnage que de n'être qu'un écran éclatant, car, dès la page 68 de ce récit, même par temps maussade, l'espace de la maison est identifié par la blancheur : « L'ombre d'un nuage flottait sur la prairie et vint obscurcir la blancheur des murs sous la lune. Je la regardais s'enfuir sur le toit. » (I, 9). Ce n'est pas le nuage qui passe qui capte l'attention du narrateur, mais son ombre : le noir fugace sur le blanc à demeure, comme l'encre sur la page. A l'instar de l'île, la grande maison coloniale constitue un élément phare de l'espace lodsien, dans la mesure où l'image dépeinte réfléchit l'acte d'écriture de l'espace, ainsi que l'espace de cet acte, et réciproquement. Le « point » blanchotien.

L'écriture de l'espace de la maison semble réaliser tout à fait ce fameux « point » blanchotien, lorsque l'on étudie les contrastes en tenant compte de la relation établie entre la trace éphémère de la craie et la *coupure*. Ce terme de « coupure » que nous avons délibérément choisi

pour dénommer cette métaphore, tantôt filée, tantôt esquissée, reconduite, évoque la castration, mais plus encore le sujet de l'identité barré lacanien. La séquence 13 du *Bleu des vitraux* s'ouvrent sur « Les bâtons crayeux des colonnes » qui « se dressent devant la maison éteinte, parallèles, semblables à des canons de fusils rangés dans leur râtelier. » (p.144). La comparaison des colonnes à des armes à feu explore le thème déjà remarqué de la beauté offensive et de fait, dangereuse. En raison du champ lexical de la verticalité (« bâtons, se dressent, canons de fusils ») qui traverse cette description, la maison semble sexuée. Mais son caractère phallique est nuancé par les adjectifs « crayeux, éteinte, parallèles » et « rangés », de sorte qu'elle semble implicitement associée soit à un sexe de femme excité, soit comme un *étant* hermaphrodite. L'étude des relations de domination produites par la colonisation, que donne à lire l'article de Charles Melman, intitulé « Casa grande e senzala »²⁰⁰, apporte un éclairage intéressant de cette sexuation de l'espace de la grande maison coloniale. La représentation lodsienne de celle-ci offre une illustration à son propos, lorsqu'il évoque :

« [...] le lieu de la jouissance est inévitablement habité de l'imaginaire phallique, c'est-à-dire que le femme [sic] qui vient en ce lieu sera effectivement condamné à une mascarade phallique tout à fait transparente. ».

Qu'en est-il du génie du lieu qu'est la Veuve Noire dans *Le Bleu des vitraux* ? Chacun à leur façon, les personnages lodsien, René Toulec, mais également les différents narrateurs-personnages, ne sont-ils pas le fruit de l'exploration de *ce femme* ? Les colonnes blanches qui préservent l'autel de la véranda sont d'autant plus visibles dans leur érectilité qu'elles contrastent avec l'obscurité du reste de la maison. La blancheur est placée sous le signe de la masculinité, tandis que l'obscurité de l'autre revient au féminin. La bipartition symbolique serait traditionnelle si elle ne résidait pas en un seul et même élément. La représentation de la maison ainsi sexuée n'étonne pas si l'on admet que le point blanchotien est le lieu d'où *ça* se crée. Mais qu'en est-il de cette *coupure* ? Le clair-obscur que met en scène le rêveur du roman lyonnais tend à corroborer que l'image du sexe

²⁰⁰ Charles Melman, « Casa grande e senzala », *D'un Inconscient post-colonial, s'il existe*, Association Freudienne Internationale, Maison de l'Amérique Latine 1995, Colloque franco-brésilien.

hermaphrodite, probablement pour l'auto-gestation qu'elle suppose, préside à l'écriture de l'espace de la maison : « La façade se détachait dans une blancheur de craie, et l'imposte découpait ses motifs dentelés contre le noir opaque de la véranda. » (*QJL*, p. 54). Les « motifs dentelés » associés à l'obscurité de la véranda évoquent les lèvres pelviennes, tandis que la couleur de la devanture intervient comme un sexe d'homme. De *dedans* et de *dehors* point, en revanche il en est de contenant(s) et de contenu(s), de surface et de profondeur. L'aspect surnaturel du tableau nocturne corrobore l'hermaphrodisme, tandis que les « motifs dentelés » projetés par la lumière au travers de l'imposte parachèvent l'image de l'ombre du nuage, dans la description étudiée ci-dessus. A la différence du nuage, l'analogie à la dentelle dénonce l'intervention d'un sujet humain dans l'élaboration de l'image. Mais les deux images sont le fait d'une réfraction de la lumière. La préposition « contre » est polysémique ici et participe de l'impressionnisme de l'image. Elle signifie à la fois « en appui sur » et « contraire à ». La plasticité de la vision ressortit au fait que le regard du rêveur ne retient que le dessin imprimé sur la couleur. Elle s'allie avec la blancheur qui estompe tous les contours pour ne donner à voir qu'une entité éclatante dans la représentation de l'espace de la maison comme dépourvu de toute consistance. Une surface réductible à la couleur qu'elle réfracte. Ainsi apparaît-elle dès le début du *Bleu des vitraux* : « Au bout de l'alignement des palmes qui rament dans le ciel à chaque souffle de l'alizé, la maison sur la colline est d'une blancheur éclatante. » (p. 22). Le contraste avec le reste du domaine ressortit à la coloration autant qu'aux lignes qui se *coupent*. Mais la blancheur se met au service ici du point et donc de la finitude dont la maison offre une représentation dans l'infini de l'environnement qu'illustre la palmeraie. Une hiérarchie de la géographie du domaine se profile ici, mise en valeur par la couleur blanche : elle place la maison à l'extrémité de l'espace domestiqué de celui-ci. Notons que le sujet observant adopte toujours un point de vue externe à la maison. Par conséquent il se trouve du côté infini, *de l'autre côté* de son espace. Si l'hermaphrodisme de la représentation de la maison dans la plupart des descriptions éloigne la castration, la surface pleine d'elle-même que met en relief la représentation de la blancheur intéresse l'identité du sujet barré.

Il arrive en effet que le « sujet barré » *barre, se barre* dès lors qu'il ne se réduit plus qu'à la barre, entendue en tant que tracé et en tant qu'acte de biffer. En effet, dans l'a-symbolisation de l'iconographie romanesque de la maison, qui semble « fonctionner » à bien des égards à l'instar d'une représentation onirique, le sujet observant peut adopter le point de vue qu'offre le lieu qui biffe l'espace observé. Ainsi Martin dans *La Morte saison* : « J'allai m'asseoir sur une racine de l'araucaria dont l'ombre immense tranchait la façade de la Grande Maison. » (I, 10, p. 72). Le contraste est évoqué implicitement au moyen du sème de la *coupure* introduit, comme souvent, par le verbe « trancher » employé au sens figuré. En filigrane, l'ombre de l'arbre tropical suggère la blancheur de la maison. Le signe de la *coupure* prime sur l'*objet coupé*. Est présent ce qui signale l'absence, qui n'est pas le référent. La blancheur de la maison se fait l'énoncé d'une absence, ou plutôt le signe de l'absence de l'énoncé de l'absence, dès que le sujet capable d'en témoigner tend à se confondre avec le tracé de ce signe. L'ombre n'est pas l'apanage de la biffure, le rire d'Anne-Sylvie, dans *Le Bleu des vitraux*, assume la fonction et la valeur de la *barre*. Le rire comme manifestation éclatante et euphorique de l'individuation du sujet est identifié à une « phosphorescence qui consume l'air du salon et transforme la maison sur la colline en planète morte » (p. 120). La phosphorescence, en tant que lumière dans l'obscurité, présente une qualité particulière de la blancheur. Sans provenir de la maison, elle agit sur celle-ci. A l'intérieur de la maison, le sujet observe de l'intérieur. Quels que soient son point de vue et la face observée, son œil ne traverse jamais les murs. De l'intérieur comme de l'extérieur, ceux-ci imposent leur limite à sa vue. Une frontière irréductible. La synesthésie sur laquelle repose cette image attribuée de façon surréaliste une incidence thermique à la phosphorescence : le rire « consume ». Le caractère étouffant de la maison est exploré au moyen de la métaphore astronomique qui l'identifie à une planète dépourvue d'oxygène. Paradoxalement, grâce à cette identification poétique hyperbolisante, l'espace de la maison devient non seulement un microcosme, mais aussi le foyer par excellence qui se meut en lieu de non vie, qui annule jusqu'au possible de vie, parce que vide, étranger à toute manifestation du sujet. L'intérieur de la maison n'offre pas de lieu au sujet. Elle

l'enferme dans la biffure et le détruit. Le rire d'Anne-Sylvie dénonce la mascarade de cette domination des grands propriétaires insulaires qui ne règnent sur rien, hors du vivre du désir qui fonde le sujet. Son rire implose le vide de l'espace mental de ces otages qui s'ignorent, ni *host*, ni *guest*, ni *xenos* en leur demeure. Nous explorons plus avant, à la fin de cette étude, la menace que représente la maison pour ses hôtes, pendant essentiel de l'espace menacé qu'elle constitue.

La valeur mystique que revêt la blancheur de la grande maison coloniale se manifeste dans la véranda-autel. Cette évocation est commune à toutes les grandes maisons lodsiennes.

Ainsi peut-on lire dans *Sven* :

« Personne ne vient plus maintenant dans la maison aux bardeaux blancs dont la véranda s'avance comme un dais frêle soutenu par des fines colonnes : c'était Madame, qui attirait les gens, qui lançait les invitations, [...] » (p. 158).

Elle ressortit à la comparaison de la véranda à un dais et se trouve placée sous le signe de la vulnérabilité, comme l'indiquent les adjectifs « frêle » et « fines ». Les colonnes ne relèvent ni de l'ornementation, ni de la consolidation. L'ensemble que réalise la façade imposante d'autrefois s'oppose au détail des bardeaux. Leur blancheur n'a rien de majestueux. L'édifice n'abrite plus rien. L'aura de l'ancien « lieu de culte » disparaît, au profit d'un espace vide et fragile. L'œil écrivain se fait architecte d'une armature désertée qui ne lui offre plus que sa matérialité prosaïque. La maison de Simon Rivière, dans le roman lyonnais, présente de grandes similitudes avec le domaine de Mare à Citrons qu'a connu Jean Lods (*cf.* la photographie ci-dessous que l'écrivain nous a confiée).



Domaine de Mare à Citrons en 1974

La narration évoque une photographie publiée par le magazine *Paris-Match* qu'elle dépeint comme « [...] une grande maison basse et blanche, précédée d'une véranda dont le toit s'avancé comme un dais ceinturé d'une imposte dentelée. » (p. 38). La comparaison abandonne le schème de la fragilité. Celui-ci semble lié à la désertion qu'inspire la grande maison du cirque mise en scène dans *Sven*. La blancheur s'applique à une demeure dont la grandeur est seulement le fait de ses dimensions. L'adjectif « ceinturé » associé à la dentelle de l'imposte produit un effet d'harmonie imitative en rappelant l'un des sèmes du mot « dais », de sorte que l'autel de la véranda est présenté comme une parure vestimentaire. La façade de la maison a revêtu son habit d'apparat. Quelques pages plus avant dans le récit, la description de la maison familiale cède à la prestance majestueuse qu'inspire le « clan Giroday » : « Il regardait fixement la vaste demeure aux murs de bardeaux blancs sous son toit de tôle rouge, à la véranda poussant son dais en avant de la façade. » (p. 54). L'adjectif « vaste » connote une grandeur qui ne relève pas des seules dimensions de la maison. A la différence de la maison désertée de *Sven*, le détail ne l'emporte pas sur l'ensemble : les bardeaux recouvrent les murs qui remplissent leur fonction de limitation et de contenant. La maison abrite. Le temps de la description est proche du présent dans lequel évolue Romain, le personnage principal du récit. Contrairement à la maison convoquée par le souvenir,

cette demeure est polychrome : elle produit ses propres contrastes. Les couleurs retenues, le rouge et le blanc, chères à Jean Lods, sont fortement symboliques. Sans anticiper sur la suite de notre étude, on peut d'ores et déjà remarquer une évolution du motif de la maison-temple qui ressortit principalement aux colonnes de la véranda-autel. Dans notre analyse, le terme « temple » est employé au sens de « lieu de culte ». Il n'est rattaché à aucune confession religieuse spécifique existante. En effet, le motif implicite introduit avec la comparaison au « dais » apparaît pour la première fois dans *Le Bleu des vitraux*, mais il repose sur un fonds culturel explicitement occidental : « la maison aux blanches colonnes qui ressemble à un temple grec sur une acropole face à la mer » (p. 159). Le dais n'est pas sans rappeler les théories des célébrations indiennes. Le « temple » et « l'acropole » évoquent tous ces monuments qui ne servent plus depuis longtemps de lieux de culte. Désertés des fidèles, ils ne reçoivent plus que les hommages de visiteurs esthètes, passionnés d'histoire, ou des touristes. Pourquoi, avant 1991, cet emprunt dominant, mais non exclusif, à ce qui est tenu communément pour le foyer culturel occidental ? Les diverses connotations qui affectent la maison-temple permettent d'envisager cette représentation de façon nuancée et de préciser l'étude précédente de l'espace religieux en lequel se mue l'île particulièrement sous la coupe des Toulec.

C. 2. 3. La Maison-temple

Grâce à l'espace de la véranda, à la fois intermédiaire et ambivalent, intérieur et extérieur à la fois, le lieu de la maison revêt un caractère magique indéniable. *Le Bleu des vitraux* fait de la véranda la source de cette puissance magique. De cet *étrange* entre-deux émanent les forces naturelles : « Non, ce sont les lustres, où se balance un vent bondi depuis la véranda. » (p. 151). La véranda apparaît comme la source de la puissance éolienne. Son alliance avec l'ordre de la Nature se retrouve dans chacun des traits signalés qui tendent à en faire un lieu pérenne, de toute

éternité. *Sven* attribue à une représentation de l'enfance cette infaillibilité de la maison aux assauts du temps :

« [...] la ponctuation irrégulière dont les insectes du bois poinçonnaient les colonnes de la véranda, tout cela pouvait passer pour une patine donnant aux choses l'air d'exister depuis longtemps et de devoir continuer encore longtemps à le faire. » (p. 39- 40).

La perception de l'immutabilité est qualifiée d'« impression première ». A l'instar du premier âge de la vie, elle ne connaît ni la mort, ni la finitude. Le personnage éponyme confiné au silence par la folie impérieuse du vieil homme se voit pris en otage dans l'enfance, prise dans le sens de période lors de laquelle l'individu n'a pas accès à la parole. Page 147, son immobilité contrainte, physique parce que morale, est comparée à celle des colonnes de la véranda. Par le jeu des comparants, la véranda-autel appartient au temps de l'enfance du monde, de l'originel dans ce qu'il a d'immuable. Si elle correspond probablement à une vision obsédante, la récurrence des traits retenus, d'un roman à l'autre, pour décrire cette partie de la maison, mime aussi cette pérennité. *Le Bleu des vitraux* est sans conteste le récit dans lequel cette vision de la maison-temple est la plus aboutie, de sorte que les autres romans manifestent une sorte de dilution de ce qui apparaît comme l'image « mère ». A l'instar de *La Morte saison*, les récits suivants présentent des résonances pâlies à la vision de :

« [...] l'allée de ciment qui, entre les haies de fleurs, mène jusqu'aux pieds des colonnes de la véranda, tout au bout du jardin dont les massifs [...] alternent avec les statues de marbre posées sur leurs socles. » (*BDV*, p. 137).

L'image que donne à voir le récit lodsien de la maison domaniale insulaire semble superposer celle d'un *forum* antique qui aurait traversé les siècles, indemne. A l'exception de *La Part de l'eau* et du *Silence des autres*, chaque roman lodsien possède son allée que clôturent les colonnes de la véranda de la maison. Dans *Mademoiselle*, elles sont même redoublées : « Cette véranda aux minces colonnes, ceinturée de balustres festonnés. » (p. 76). Les romans qui suivent s'approprient en effet l'architecture néo-classique coloniale pour en faire une manifestation vaine de l'autolégitimation colonialiste : la véranda est l'instrument phare de cette représentation post-

coloniale. L'alliance avec le grand ordre naturel serait incomplète si elle excluait la transmission héréditaire du pouvoir occulte. Preuve en est la remarque qu'inspire au narrateur-personnage l'irruption dans l'espace de la maison de Bois-Rouge de la non-initiée qu'est Lise, la jeune fille du Butor :

« Mais Yann la prend par la main, l'entraîne dans la traversée du parvis sacré de la véranda dont les meubles se jetteraient sur elle à coup sûr sans la protection de ces doigts rassurants » (*BDV*, p. 150).

La métaphore architecturale (« parvis sacré ») ainsi que la tutelle du descendant sont sans équivoque. L'intrusion de Lise est comparée à la violation d'un espace culturel strictement réservé.

Cette transmission héréditaire dévoile ce que doit ce mysticisme associé à la maison-temple à un fonds culturel spécifique, qui échappe à toute référence précise, qu'elles soient occidentales ou orientales. Les cristaux des lustres, agités par la brise, convoquent à la fois une cérémonie et un rituel magique : « Et chaque grelot excite le suivant, [...] résonne entre les colonnes des vérandas pavées de marbre, s'insinue par les croisillons des confessionnaux, [...] » (*BDV*, p. 44). Tandis que le confessionnal évoque le catholicisme, les grelots convoquent les fêtes qui célèbrent les divinités de l'Asie. Peut-on envisager cette pause descriptive comme un témoignage précieux du syncrétisme religieux des grandes familles créoles réunionnaises ? Les recherches scientifiques actuelles, en histoire et en sociologie, permettent de supposer cette valeur testimoniale sans que l'on puisse prétendre l'attester. Elles ont cependant l'immense mérite d'aider à déplier la littérarité de la représentation romanesque du mystère qui affecte l'espace de la maison. Le syncrétisme est également latent dans l'identification de Marieka à une « gardienne » (*I*, 8, p. 54). Le narrateur réinvestit le statut que lui conférait l'employé de l'agence. Le suspens de l'anacoluthie invite à considérer le mot dans les diverses acceptions qu'il revêt selon les contextes. Une pâle gardienne du temple en regard de la grande prêtresse que représente la douairière, dans *Le Bleu des vitraux*. Identifiée à une cartomancienne, la narration prête à celle-ci des affinités avec le *fatum* :

« [...] ces quatre couleurs du jeu dont la vieille, seule à la table au milieu de la véranda, face à la mer que l'on ne voit pas mais dont on entend l'éternelle respiration rocailleuse, aligne les cartes en colonnes, [...]. » (p. 120).

Contre toute attente, la nature de son office ne désacralise ni sa qualité ni le *fatum*. Elle n'interroge pas « les » cartes, mais en est l'unique détentrice. Elle ne les interprète pas, mais les dispose. Le syncrétisme en appelle à la « magie noire ». S'il tend au burlesque et à l'ironie, la puissance prêtée au personnage a pour conséquence qu'il n'y cède pas. L'enfant ne perçoit pas que la force physique de la Veuve résulte de la peur qu'elle lui inspire. Cette force participe de la déshumanisation du personnage et de son aspect extraordinaire :

« [...] cette pression sèche contre ma peau qui me transporte instantanément au pied des colonnes de la véranda, face à ma grand-mère gigantesque sous ses voiles qui s'agitent comme s'ils étaient vivants. » (p. 79).

Un simple geste (« pression ») produit un effet d'une force surnaturelle (« me transporte, instantanément »). La peur de l'enfant crée le monstre géant (l'apparence « gigantesque »). Même si son pouvoir surnaturel s'exerce sur les choses (les cartes et ses voiles noirs), comme sur le vivant, la peur implicite de l'enfant qui fabrique la créature la désacralise. La Veuve Toulec n'est pas assimilée pour autant à un démiurge, mais son pouvoir donne à pressentir une puissance mystérieuse qui lui serait supérieure. Probablement est-ce parce que la maison de Bois-Rouge est la seule grande maison dans laquelle des personnages officient encore (la douairière mais aussi les « soutanes noires et blanches »), que l'image du temple est particulièrement investie dans *Le Bleu des vitraux*.

Ce temple a aussi ceci de particulier : il ne souffre d'aucune menace de déréliction : « Non les colonnes sont trop hautes, trop vaste ce temple sans dieu envahi par la nuit. » (*BDV*, p. 147). La nuit symbolise notamment les forces occultes. Le culte que l'on y célèbre n'est voué à aucun dieu. Dans les romans suivants, la dimension mystique est abandonnée progressivement au profit du schème récurrent de la désertion. En temps que lieu emblématique de l'ère coloniale, la grande maison joue une fonction de premier ordre dans l'illustration de son déclin. Mais la

représentation de la maison en tant qu'espace mental l'éclipse tout à fait. Retenons seulement, à cet effet, « l'impression » qu'a Sven « de pénétrer dans la tête du vieillard où pendent des souvenirs en loques » lorsque l'adolescent emprunte « [...] la longue piste d'herbes qui conduit jusqu'à sa véranda aux colonnes rongées par les termites » (p. 135).

C. 2. 4. La Maison-oiseau

L'oiseau est un autre schème mis au service de la caractérisation de la maison. Dans le contexte colonial, la demeure installée dans un nid ne peut manquer de rappeler le coucou, cet oiseau qui « fait son nid dans le nid des autres » que Jean Lods évoque dans les lettres que nous avons échangées. *Le Bleu des vitraux* est le premier récit dans lequel apparaît le nid de verdure où repose la grande maison familiale. Bouleversant les images traditionnelles, la maison est implicitement identifiée à l'oiseau, et non au nid. Le narrateur attribue la paternité de cette association au père de Lise. Elle ressortit au *mythos* relatif à la grande famille créole : « la longue allée de cocotiers au bout de laquelle se gonfle comme une poule blanche sur son nid la grande maison dont son père lui parle » (II, 3, p. 138). L'image reste fidèle à la finitude que marque le point de la maison. De nouveau, la vision « gullivarise » le bâtiment majestueux, emblématique du pouvoir du régime colonial. L'animalisation de la demeure que réalise la comparaison allie les thèmes du confort délicat (« se gonfle ») et de l'opulence (« la poule blanche »). L'oiseau domestique ne peut qu'être rare dans la forêt tropicale et constitue une denrée importée. On peut y voir, en filigrane, une allusion ironique à l'embourgeoisement des descendants des premiers colons. Plus avant dans le récit, le narrateur prend en charge l'identification en précisant la nature de la végétation qui le compose : « la maison inerte sous les bambous » (II, 12, p. 186) et « la maison dans son nid de bambous » (II, 13, p. 192). Le terme « bambou » réfère à cette plante tropicale dont les tiges sont très hautes. D'origine malaise, il renvoie implicitement à la main d'œuvre indienne qui, exploitée par les grands propriétaires, a contribué à leur fortune. La reprise

dans les deux occurrences invite à décrypter la suggestion. Synonyme d'immobilité, le nid semble prendre la maison hôte (*host*) en otage (cf. l'adjectif « inerte », mais aussi les prépositions « sous » et « dans »). La gullivérisation de la maison dans l'image du nid prend des nuances de signification différente selon qu'elle est perçue en plongée ou en contre-plongée. Le regard se charge alors de signification, comme c'est le cas dans *Sven* : « Devant lui, au fond de la vallée, le toit rouge de la vieille maison se détache dans le nid des arbres, et ce spectacle lui fait mal. » (p. 58). Le regard du personnage éponyme suit un axe perpendiculaire au foyer oculaire et surplombe : le narrateur ne choisit pas de se présenter regardant au dessus de l'objet, mais localise ce dernier au-dessous du sujet (« au fond de la vallée »). Le sujet regardant a le dessus sur l'objet, même s'il se laisse captiver. Le rouge est placé du côté du domestique et de la culture, tandis que de façon très stéréotypée, le vert est réservé à la nature : les deux couleurs se mettent réciproquement en contraste. La superbe de la demeure, caractérisée par son âge, lilliputienne, décline, tandis que la distance du point de vue d'observation ne retient qu'une végétation indéfinie, probablement envahissante. La maison miniaturisée gigantise le sujet regardant. Toute l'organisation de la vision indique que l'emprise de ce que représente la maison est surmontée par le voyeur. Son charme, dans l'acception littérale du terme, n'opère plus. La maison implicitement oiseau dans l'image du nid qui la prend en otage se distingue de celle qui l'identifie à un oiseau en plein vol. La différence du traitement réside dans la mobilité brusque. Le motif de l'envol n'apparaît que dans *La Morte saison* où il coïncide avec la tempête cyclonique. Page 224, le narrateur ose une première image impressive : « il semblait que la maison volât à travers le cirque, emportée avec les arbres déracinés et rebondissant de bord en bord. » (III, 2). La métaphore met à égalité la résistance des êtres vivants, humains ou non humains, dans le déchaînement naturel. Le cyclone métamorphose ce qui est humain en chose inanimée : la participiale finale établit une analogie implicite de la maison avec un ballon. Jouet d'Eole, l'oiseau ne maîtrise pas son vol. Deux pages plus loin, la narration convoque de nouveau l'image : « les portes de la baie étaient ouvertes comme des ailes, et par cette trouée le vent s'engouffrait dans la maison ouverte. » (III, 2, p. 226). On sait que les

baies s'ouvrent sur la véranda. L'autel n'assure plus sa fonction tutélaire. L'envol est cette fois tout à fait suggéré dans son impossibilité. Mobile ou en pleine couvaision, voire en pleine auto-couvaision, la maison est dépeinte comme vulnérable, nullement souveraine en son espace. Dans la symbolique de l'espace lodsien, le motif contrebalance la puissance de la maison-temple. La mobilité non maîtrisée de la maison-oiseau ne donne lieu à aucune libération. Le nid végétal l'emprisonne et la soumet à ses caprices. Le cirque, qui n'offre pas un site propice à une construction humaine, met en exergue l'arrogance de l'édifice, de sorte que l'espace de la maison se fait otage de soi-même.

C. 3. Le Pouls de la maison : la véranda, la varangue.

Nous réservons à une analyse ultérieure l'étude des pièces de la grande maison et des inventaires, qu'ils coïncident avec une pause narrative ou qu'ils traversent les récits romanesques. Le matériau collecté dans les romans de Jean Lods gagnerait à être étudié selon une perspective comparatiste à la fois diachronique et synchronique. En revanche, pour préserver toute la cohérence de notre réflexion, il importe d'accorder une place à part entière à la pièce de choix que représente la véranda dans la grande maison lodsienne.

Dans le respect de la plus ancienne tradition créole, la véranda des grandes maisons lodsiennes apparaît comme le pouls de la maison, la pièce phare, sinon maîtresse. Dans leur ouvrage, Antoine Perrau et Jacques Zohar²⁰¹ la considèrent comme « la pièce la plus travaillée, [...] espace métis — un peu dehors, un peu dedans — où sont accueillis la plupart des visiteurs » (p. 5). L'idéal du métissage sévit. Les deux auteurs s'en emparent pour préciser la polyvalence de son espace. Elle combine en elle plusieurs propriétés : elle constitue à la fois un seuil, donc un espace (et non « lieu ») de passage (étape dans un parcours), une salle d'apparat (fonction d'ornementation et de représentation) ainsi qu'un espace par lequel sont susceptibles d'arriver les

²⁰¹ *Ibidem.*

intrusions (frontière où s'attribuent les statuts d'*hôte*, d'*invités* et de *xenos*). Son espace ouvre une place à l'intérieur de la maison aux diverses problématiques de l'*hospitalité*.

Le romancier utilise plus volontiers le terme « véranda » à celui de « varangue » qui connaît six occurrences dans l'ensemble des récits. Comme le montre *Quelques Jours à Lyon*, la véranda est aussi appréhendée comme une caractéristique de l'architecture traditionnelle de la maison créole réunionnaise : « Devant eux se dressait une grande maison créole avec sa varangue. » (p. 129). Notons que l'adjectif « créole » appelle l'idiolecte « varangue ». Tous deux d'origine portugaise datent de la première occupation de l'île. Mais cette occurrence, rapide de surcroît, est la seule qui en appelle au savoir et aux coutumes familières des insulaires. Par ailleurs, à l'instar des autres espaces-seuils étudiés, la véranda peut constituer un indice spatio-temporel. Ainsi l'entrée de Sven sur son dallage coïncide-t-elle avec la pointe du jour (p. 197). Comme le perron, elle représente un organe essentiel de la demeure familiale pour le point de vue synoptique qu'elle offre sur le domaine. Cet aspect est réinvesti dans chacun des cinq derniers romans. La grande maison des Nativel, dans *Mademoiselle*, ne faillit pas à la règle : « depuis la véranda on domine les étendues de genêts de la Plaine des Cafres » (p. 11). La pièce se fait l'instrument du sentiment de domination. Son site explique également le lieu d'élection qu'elle offre : possible ouverture sur l'extérieur, elle permet de s'évader momentanément de l'emprise familiale. Telle est l'auxiliaire que trouve le père de Yann, dans *Le Bleu des vitraux* : « Le regard de René Toulec [...] fuit par la véranda en direction de la mer, et la nuit est si claire qu'on voit jusqu'aux étoiles au ras de l'horizon. » (p. 28). Il importe de déplier plus attentivement ce qui fait la particularité de cet espace au sein de la géographie imaginaire transversale, afin d'apprécier sa place dans la sémiotique topologique insulaire.

L'importance de la véranda ressortit au fait que la vie du foyer semble se cristalliser en son espace, au point qu'elle peut être envisagée comme une métonymie de la maison, une représentation de la demeure en modèle réduit. A la différence de la maison dépeinte comme une entité démesurée, l'évocation de la varangue sert l'expression du confinement, de sorte qu'elle

apparaît comme un espace limité. Dans *Sven*, page 159, l'atrophie de son espace prend deux significations différentes. L'occupation, *fort und da*, du vieil homme qui déambule, tel un funambule, sur une ligne qui oppose la véranda et la grille, entre l'intérieur et l'extérieur, mime les obsessions et les ruminations du personnage : « marchant comme un ours en cage de la véranda à la grille, puis de la grille à la véranda ». En revanche, quelques lignes plus bas, pour ce qui est du personnage éponyme, le confinement de la pièce, en énonçant une modification dans l'appréhension des dimensions, marque en filigrane une étape dans sa croissance : « son regard sur le plafond écaillé de la véranda ». Le point limite que représente la varangue pour le vieillard se transforme en volume pour le jeune homme. Le confinement de la véranda sert la dramatisation de l'attente, dès *Le Bleu des vitraux* : « Quand il rentre chez lui, Anne-Sylvie est là qui l'attend, dans l'étroite varangue qu'enferme la balustrade de bois. » (p. 89). Le hors temps de l'attente invite à envisager la véranda moins comme l'espace « métis » des deux auteurs cités ci-dessus que comme un espace *ni dedans, ni dehors*. Cette représentation de cette pièce intermédiaire est le fait d'une construction fantasmatique que le narrateur-personnage prête à son père. Dans l'univers lodsien, elle participe à une vaste stéréotypie.

Ni dedans ni dehors, la véranda métamorphose la grande demeure coloniale en maison-jardin, dès qu'elle devient *l'extérieur à l'intérieur*. La grande maison considérée comme un espace mental permet-elle la correspondance entre la véranda et *l'inquiétante étrangeté* ? Observons dans un premier temps les manifestations de cet *extérieur à l'intérieur*. Du *Bleu des vitraux* à *Sven*, celui-ci est introduit par le vent. Le roman de 1987 semble donner libre cours à une vision obsédante qu'il se plaît à ressasser. Elle apparaît une première fois page 105 : « Un soudain coup de vent [...] soulève un nuage de feuilles qui rase les marches de la véranda », puis pages 131-132 : « Une soudaine bourrasque, ratisant les arbres proches, soulève un nuage de feuilles qui rase les marches de la véranda » (BDV). La force éolienne est exprimée à l'aide du champ lexical de la coupure. Elle sectionne ce qu'elle dépose au pied de l'autel. Mais elle contamine ses offrandes qui se montrent coupantes à leur tour. Le sens figuré du terme « rasant » qui fait écho au verbe

« ratisser » tend à disparaître du fait du déploiement du champ lexical de la coupure. Si l'extérieur reste ici encore au seuil, il pénètre enfin, entre les deux visions obsédantes, par réfraction, comme le montre l'*incipit* de la séquence 9 : « Autrefois sensible [...] au plus transparent nuage estompant les reflets des dalles sous la véranda » (*BDV*, p. 107). La luminosité de la pièce pâlie sous l'effet du ciel chargé et la réflexivité du sol se fait moins distincte. Or, on sait que le sol de la véranda se fait volontiers indice sonore de la présence des figures paternelles. L'espace familial peut donc devenir source d'*intranquillité*, de présenter un aspect altéré. L'*extérieur à l'intérieur* revêt dans *Sven* un caractère tout à fait inquiétant quand « Un souffle de brise incline les herbes et chasse une feuille sèche qui glisse en griffant les dalles de la véranda. » (p. 44). L'univers lodsien se réapproprie de cette réalité bien connue qu'impose la force éolienne dans l'île tropicale. Dans les romans qui nous intéressent, le vent ne cesse de soumettre la nature environnante, particulièrement dans la proximité de la grande maison. La feuille morte sur le sol de la véranda serait inoffensive sans le gérondif « griffant », qui l'animalise. L'extérieur qui ressortit à l'intérieur de la véranda est présenté comme *inquiétant*. Est-ce le fait du mystère qui empreint la pièce ou n'est-ce « que » la conséquence du paradoxe de l'enspacement dont il est le signe ?

La véranda est souvent convoquée en tant que lieu de séjour, théâtre des menus faits qui scandent le quotidien. Elle offre son décor à un ordinaire d'Epinal, comme le montre cette description de René Toulec qui « s'isole avec un journal sous la véranda. » (*BDV*, p. 94). Page 46, Sven « range la vaisselle sale dans l'évier » avant de gagner la véranda. Le cliché du *pater familias* qui se détend en s'informant de l'actualité du monde cède au prosaïsme de la vaisselle. Conventionnellement, la véranda accueille les après-repas. Elle sert également d'aire de jeu pour la marelle : « Il suit des yeux l'enfant qui quadrille sans se presser la véranda. » (p. 54). Lieu type pour une famille très ordinaire, il n'est pas étonnant qu'elle réalise un asile pour les résidants de la grande maison. Néanmoins, c'est précisément en tant que lieu de séjour, car lieu de trop de séjour, qu'elle revêt un caractère inquiétant. C'est ce que donne à entendre cette pensée du personnage éponyme rapportée dans *Sven* page 72 : « Il offrirait bien au vieillard de quitter sa

véranda et de jouer avec lui, [...] ». La véranda, espace seuil et espace d'accueil, est implicitement évoquée comme le lieu associé à la dé-liaison du vieil homme d'avec le monde qui l'entoure. Preuve en est également, page 192, son séjour décrit dans la participiale « passant des heures immobile sous la véranda ». Cette occurrence est à mettre en relation avec la minéralisation qui affecte le portrait final de Sven (*cf.* l'analyse proposée, page suivante). Les qualités de la véranda ne contaminent-elles pas les reclus volontaires qui habitent sa clôture ?

Le confinement est également le fait de la fonction de refuge qu'elle assure pour l'entité de la maison. Cette valeur n'apparaît qu'avec le personnage de Sven. Dès la page 31 du récit, le volume est doublement confiné par le minéral des murs et par le végétal des caoutchoucs. Par cette alliance, ce double confinement superpose une double alliance domestiquée : l'alliance de l'inanimé au vivant, et celle de l'intérieur et de l'extérieur. Le refuge minéral et végétal tient lieu de place pour l'enfant, comme le précise la narration page 172. Dans les deux cas, la station assise, proche de la position fœtale et que sa récurrence permet d'envisager comme un rituel, constitue un indice d'une forme de régression. Les occurrences suivantes nuancent la fonction protectrice de la véranda et ne retiennent plus que l'élément végétal. Page 189, l'association à une « niche » introduit une animalisation de l'enfant et implicitement, ajoute à la passivité de l'immobilité assise le sème de la soumission. La représentation ne cesse de s'enrichir tout au long du roman. En effet, à la fin de celui-ci, page 223, la narration attribue à la varangue un rôle majeur dans la description du personnage qu'elle présente « pétrifié comme une statue dans l'espèce de guérite qu'il s'était creusée entre les caoutchoucs de la véranda. ». Un subtil tissage d'associations met en interaction plusieurs schèmes les uns avec autres : la statuaire (« pétrifié, statue », analogie plus matérielle que formelle), la surveillance défensive (« guérite », que le groupe nominal prépositionnel « dans l'espèce de » présente comme une analogie formelle) et le trou (« creusé »). Les deux premiers schèmes esquissent une minéralisation du personnage, comme s'il subissait une contamination de l'espace de la véranda. Saisis en relation l'un avec l'autre, les deux derniers schèmes procèdent de façon concaténée à une mise en abîme du confinement de la varangue.

La véranda incite les personnages qui habitent son confinement à la position assise. C'est le fait notamment de son mobilier minimaliste. Elle est pourvue d'une table et d'un siège dans la maison de Hell-Bourg où s'achève *Le Bleu des vitraux* : Yann remarque son « père assis devant la table de fer de la varangue » (p. 179). La table est dotée d'une caractérisation, alors le siège est indéterminée : la position assise seule importe. Table et chaise sont remarquables ici pour leur unicité qui exclut toute convivialité : la véranda-clôture se voit confirmée en tant qu'espace de solitude. Les personnalités respectives des êtres qui occupent un espace ainsi que les circonstances infléchissent l'utilisation d'un mobilier, quelle que soit la façon dont il est disposé. Il limite ou accroît le champ d'action, de même que le champ de vision. Il réduit incontestablement les déplacements du vieil homme du cirque, seul compagnon de jeu de Sven. La similitude de deux occurrences très proches l'une de l'autre semble mimer cette inertie : page 38, « Là-bas, sous la véranda, le dossier du rocking-chair est toujours immobile. » et page 42, « Là-bas, dans la véranda, le vieillard est immobile comme d'habitude dans son rocking-chair. ». La répétition de la phrase presque à l'identique fait redondance avec l'adverbe et la locution conjonctive qui expriment l'itération. Même un siège tel que le rocking-chair, dont l'intérêt est justement de permettre un mouvement de berceuse, reste figé sur place. Cette fixité n'est pas sans faire écho au monde endormi de la Belle au Bois Dormant, évoqué plus loin dans le roman. Page 130, le siège recouvre son mouvement oscillatoire : « la véranda où le vieillard se balance dans son rocking-chair. ». A l'instar du *fort und da* entre la véranda et la grille, le mouvement sur place du siège, en harmonie avec les ruminations stériles du personnage, réinvente le déplacement immobile. Page 136, l'irruption d'un tabouret dans la véranda du cirque marque un tournant dans l'épisode du costume marin. Le tabouret pour l'enfant et le fauteuil à bascule de l'adulte instaurent une hiérarchie qui repose sur l'ânesse. Assis sur le tabouret, Sven adopte le rôle « de l'autre » : le mobilier devient accessoire, et participe au même titre que le costume à la construction du rôle que le vieil homme veut lui voir adopter. La position assise, qui parachève doublement son incarnation de l'enfance docile, précède immédiatement l'acmé du scénario que

constitue l'issue de la messe factice. En habit du dimanche, dans la véranda, l'enfant réalise une image d'Épinal d'un ordinaire qui appartient à un autre âge.

Toute cette dramatisation de la véranda, avec ses inclinations picturales, est permise par la récurrence de l'indication de ses délimitations. Elle est telle que la pièce apparaît comme le seul espace « clos » de la grande maison lodsienne. Les facettes de son cube sont constituées de son sol, de ses baies, de sa balustrade et du haut des marches du perron. Son plafond n'est pas en reste (cf. *Sven*, p. 159). Les facettes latérales, celles qui sont le plus aptes à illustrer l'aspect intermédiaire de son espace et donc à exprimer le passage, sont celles qui intéressent le moins la narration. Comme pour la terrasse et le perron, la locution prépositionnelle « au bord de » signale la limite dans *Sven*, page 37. L'investissement de cette limite par le personnage coïncide avec un temps de méditation : « "Comme tous les jours se ressemblent !" pense Sven, debout au bord de la véranda.] ». La station verticale s'oppose à la position assise qu'il réserve à l'intérieur de la véranda et à sa connotation régressive. Avec l'emplacement du garçon, elle mime la fixité apparente du temps dans le cirque. Conférant à la véranda une fonction chronotopique, l'enspacement reflète plutôt que le temps, le vivre du temps des personnages. Ce n'est que dans *Le Bleu des vitraux* que les facettes latérales revêtent une valeur scénique. De plus, la latéralité signale non seulement une limite, mais une limite qui n'est pas franchie, au seuil de laquelle demeure le personnage pour un temps déterminé. À l'espace limité coïncide une durée finie. Page 159, alors que toute la maisonnée est sous le choc du départ définitif d'Anne-Sylvie, les fenêtres qui séparent le salon de la véranda sont présentées comme un repère spatial dans l'itinéraire somnambulique qu'emprunte Yann : « Les pieds nus [...] s'arrêtent avant les baies qui ouvrent sur la véranda, [...] ». La perception euphémise le drame qui est en train de se jouer en adoptant une sélection qui procède par métonymie. Le détail, saisi en gros plan, qui représente le personnage, appelle le détail des baies : le regard subjectif impose le même traitement à l'être et à l'espace dans lequel il évolue. La réification à laquelle tend le regard sur le personnage instaure une distanciation. La proposition relative finale indique que la véranda est perçue depuis l'autre

côté, le dehors de sa limite. Il en est de même à la fin du récit, dans la scène qui réactualise la réception du pli que la douairière adresse à son fils : « au-dessus de nous, mon père est immobile, appuyé à la balustrade de la véranda comme s'il sentait qu'il lui faudrait quelque chose pour le soutenir. » (p. 193). Depuis le lieu où il se souvient s'être tenu enfant, le narrateur-personnage *observe* son père : l'extérieur de la véranda coïncide cette fois avec l'extérieur de la maison. Le sol est plus volontiers évoqué, car les résonances que permet son revêtement sont adoptées en tant qu'indices de la présence d'une figure paternelle. A la fin du *Bleu des vitraux*, l'indice sonore, récurrent, ne scande plus que les ruminations mentales du père qui le conduisent à la mort, alors que le sol vibrait sous l'effet de l'entrée simultanée du père et du fils, dans la maison de Hell-Bourg, à l'issue de la séquence 15 qui précède l'épilogue : « sur la véranda dont les planches tremblent sous leurs pas » (p. 164). A partir de la page 174, l'indice se substitut tout à fait la présence paternelle : « J'écoute ce pas qui martèle de long en large le plancher de la varangue. » (p. 174). La vieille maison de Hell-Bourg, au cœur du cirque, manifeste plus l'empreinte créole que Bois-Rouge, comme en témoignent le choix du terme « varangue », mais aussi la nénéne (personnage et lexème employé pour la désigner). Le « plancher » indique également un souci moindre pour l'apparat. La véranda se confond par la suite avec son sol : « Ses pas alors. Qui martèlent la varangue, [...] » (p. 194). La phrase dont les syntagmes nominaux et propositionnels sont séparés les uns des autres par des ponctuations fortes semble mimer le rythme des pas. Le son hors champ, signe de la présence-absence du père, constitue un indice proleptique de sa mort. Sa récurrence semble relever de la dramatisation du suicide du personnage *a posteriori*. Dans *Sven*, une occurrence vient compléter l'autre motif sonore récurrent des chaussures cloutées du vieil homme du cirque : « Le martèlement des semelles à clous s'éloigne, sur le parquet du salon d'abord, puis sur les dalles de la véranda. » (p. 47). La minéralité du sol de la véranda se distingue du bois, matière végétale, qui recouvre les pièces de l'intérieur de la maison. Le changement de matière indique le déplacement d'une pièce à l'autre. L'hypersensibilité auditive du personnage rend compte à la fois de son désœuvrement et de sa

captation des moindres faits et gestes du vieillard. On retrouve le lexème verbal, « marteler », dans *Quelques Jours à Lyon*, pour relater la hâte d'Hélène que Romain imagine en train de s'apprêter à sortir : « Ses petits talons pointus martèlent les dalles de la véranda. » (p. 26). Le scénario onirique conçoit l'effet sonore *in* et l'inscrit dans une scène de genre des plus ordinaires. Devenu indice de féminité, il apparaît que le son produit par la démarche qu'ont les personnages dans la véranda participe de la sexualité des personnages. L'espace contribue donc à les construire. Le sol acquiert une autre fonction encore dans *Mademoiselle*. La sensation thermique qu'il procure est explicitement investie en tant qu'indice temporel : « la fraîcheur des dalles de la véranda sous mes pieds nus le matin et leur brûlure l'après-midi quand le soleil a tourné et inonde la façade » (p. 39). La véranda orne la façade exposée au sud-ouest. Le déterminant possessif « leur » renvoie aux « dalles » : Eric comprend, déduit le passage d'une mi-journée à l'autre, grâce à la contradiction des sensations thermiques. La particularité de cette occurrence réside dans la lecture sensorielle en adéquation avec l'espace qui en fait l'objet. De plus, pleinement advenue à la conscience du personnage, elle est relatée explicitement.

Le volume est propice aux résonances. C'est pourquoi la véranda se prête particulièrement à la mise en place d'un climat souvent troublant, en raison des bandes son *off* qui s'y épanouissent. Ce trait n'est pas sans rappeler les manifestations des mystérieux résidants de *L'Invention de Morel* de Luis Bioy Casares. Ces sons *off* sont placés sous le signe du secret dans *Le Bleu des vitraux* : elles renferment les propos qu'un enfant ne doit pas entendre (p. 133). Les bavards sont identifiés métaphoriquement à des abeilles. Ils conversent dans le jardin, comme le donne à entendre « l'enclos des azalées », de sorte que la véranda est implicitement perçue comme l'écho du dehors. Avec l'irruption du jardin, cette page inverse les valeurs associées jusque là à la véranda : espace ouvert sur l'extérieur, elle s'oppose ici au jardin clos. Ce sont des sons quelque peu étouffés, page 158, qui parviennent aux oreilles de Yann, « [d]es voix qui se mêlent à tout un remue-ménage de meubles tirés sur la véranda ». Les mots deviennent des émissions non articulées. Leur combinaison avec les tractions des meubles suggère une scène

violente. La caisse de résonances qu'offre la véranda n'intervient pas toujours dans des moments de grande intensité dramatique. Elle représente justement les coulisses du drame dans le passé d'Emmanuel que reconstitue Sven à travers le jeu : « Sous la véranda, Emmanuel et sa mère continuent à chuchoter [...] » (p. 102). En mettant son compagnon de jeu à l'écart du secret des paroles encloses, l'enfant reproduit l'exclusion d'autrefois. Ainsi le partage que suppose le secret qui trouve place dans la véranda produit-il des exclus. Dans le roman lyonnais, la chambre d'échos fait irruption dans l'euphorie du rêve de Romain relatif à son père : la véranda où se cache Sonia dans la nuit répond à la grille du jardin derrière laquelle se trouve Simon (page 61). Plus conventionnellement, la rencontre amoureuse que facilite la véranda fait également ses exclus. Paradoxalement, l'espace clos de la véranda fait entendre ce qui provient de l'extérieur, mais peut-être faudrait-il plutôt supposer que son confinement inscrit dans la maison rend audible, sait rendre audible ce qui provient de l'extérieur. Cette remarque d'Eric Feuguet dans *Mademoiselle* permet d'envisager une sélection des sons, et avec celle-ci une sélection des événements : « sous la grande véranda de la maison d'où l'on n'entend que le soupir des bambous qui se courbent sous la bise [...] » (p. 34 ; nous soulignons). L'allitération de sifflantes mime la douceur éolienne. Cette sélection sonore (on sait que les enfants jouent dans le jardin) met en relief la tempête intérieure à laquelle se livre le narrateur-personnage durant son réquisitoire funèbre.

Le cube hermétiquement clos de la véranda parachève paradoxalement le vertige de la limite dont elle devient, avec le perron, l'outil de prédilection. A la fin du *Bleu des vitraux*, la réactualisation du drame du suicide paternel, relatée la troisième personne, fait part des errances vespérales de Yann dans la propriété : « Il s'arrête au bord des marches de la véranda. » (p. 146). La narration cesse d'être omnisciente. Les apparitions de l'adolescent d'une pièce à l'autre de la maison assimilent celle-ci à un gigantesque organisme intestinal. Le thème de l'avalage, cher à Jean Lods, précède de peu l'irruption du vertige de la limite. Toute limite est ambivalente, signale une fin et inclue son dépassement. L'avalage (« avale, restitue »), qui rappelle le complexe de

Jonas, et le vertige de la limite (« au bord des marches ») constituent deux mouvements contraires qui ont en commun la passivité du sujet. La dévoration suppose un mouvement interne à la maison, dominée par le climat oppressant qui est le fait de la dépression du père. Le vertige de la limite annonce et amorce une rupture à la foi spatiale et psychique. Son évocation précédée du schème de l'avalage présente l'espace de la demeure familiale comme une représentation de la dialectique liaison / dé-liaison qui affecte la relation père-fils. Acteur de la dé-liaison, le fils s'oppose au père, qui prisonnier de la maison-ventre préfère à la dialectique filiale l'utopie de la fusion qui repose sur une projection identificatoire dont le fils est l'objet. Comme on l'a déjà évoqué, le vertige de la limite a à voir avec la décision, l'acte de décision. Il constitue une promesse de décision. On reconnaît cette dialectique et le même déni qu'elle inspire à la figure paternelle dans *Sven*. Dans le cas du vieil homme du cirque, le vertige de la limite habite l'attente de l'enfant, tandis qu'il ramène la jument dans la grange : « Le vieillard l'attend, debout au bord de la véranda, les mains dans le dos. » (p. 107). La limite spatiale coïncide ici avec celle du *playing* qui réalise la frontière entre la réalité et le *game*. Le jeu achevé, la *réalité* reprend ses droits et impose son lot de résistances. Le vertige dans l'attente de l'enfant annonce l'irruption du scénario mental dans le *réel*. Quelques pages plus loin, il signale l'angoisse du vieillard : « Une fois redescendu, il se met au bord des marches de la véranda, et reste là, immobile, le regard fixé sur l'allée, les mains dans le dos. » (p. 113). L'emplacement qu'il suppose extériorise le face à face avec le *trou* laissé par la fin du jeu et le rangement de la miniature dans la remise. Le corps qui relaie le psychisme rend l'a-symbolisation parfaite. Tandis que la décision échappe au vieillard, le déplacement que doit effectuer Sven pour gagner la limite indique que le personnage a partie prenante dans sa confrontation au vertige. Tel un oisillon qui sort du nid, l'enfant « s'extrait péniblement d'entre les caoutchoucs, marche en boitillant jusqu'aux marches de la véranda » (p. 191). Seul l'élément végétal est retenu pour désigner la niche-guêrite. Et l'acte de décision reste timide puisque quelques pages plus loin : « Sven quitte le bord de la véranda et reprend sa place, assis contre le mur. » (p. 193). La véranda est l'espace de cet aller-retour, de l'hésitation qui

précède tout passage à l'acte et les renoncements qu'il implique. Son espace connu précède l'inconnue.

Paradoxalement, la véranda lodsienne, en tant qu'espace de passage, ne scande aucune étape de quelque parcours que ce soit. En cela, elle se distingue du perron sur lequel meurent les déplacements des personnages. Le lexème verbal « traverser » signifie ce passage, au sens littéral du terme, de façon récurrente, et force est de constater que, parallèlement à des séjours qui semblent trop longs, les personnages passent *à travers* la pièce sans s'y arrêter. Cette traversée préfigure ou tient lieu essentiellement de sortie de scène. Le passage est placé sous le signe de la fulgurance. La dramaturgie de la véranda est particulièrement explorée dans *Sven*. Page 75, le déplacement dramatise ainsi la colère désappointée du vieil homme que le déroulement du jeu des miniatures contrarie : « Le vieux, les mains vides cette fois, passe furieusement devant lui, traverse la véranda, [...] » (nous soulignons). L'état *hors de soi* qui appelle la traversée de la véranda invite à considérer la pièce comme un espace mental. Il se distingue alors de celui de l'enfant, comme l'indique sa dextérité dans la nuit : « Il traverse comme une ombre la véranda. » (p. 194). Prise au sens littéral, la comparaison établit une connivence tacite entre le garçon et le cycle temporel du cirque. La syllepse lexicale superpose la fulgurance à l'alliance nocturne du personnage. Page 200, la vitesse de la traversée met en relief, par le contraste, l'arrêt sur le perron : « Il traverse la véranda, s'assoit sur les marches du perron. ». L'intérieur de la maison est placé sous le signe de la vitesse, de la précipitation avide, tandis que l'extérieur est l'espace de l'arrêt. Les valeurs traditionnelles de l'espace de la maison sont inversées. Page 119, la traversée est suspendue à l'orée des marches : le cirque déploie son spectacle nocturne. Sans être dehors, l'enfant qui contemple n'est plus à l'intérieur de la maison. Comme la véranda, *ni* dehors *ni* dedans. Le procès « aller sous » a valeur d'arrêt, tandis que le verbe « gagner » appelle un prolongement du déplacement au-delà la pièce. Ainsi, page 171, la véranda marque-t-elle une étape dans un itinéraire : « Sven quitte le salon, gagne la véranda. ». Mais la traversée effective n'est pas consciente. La traversée nous invite à poursuivre notre réflexion sur la varangue en tant que lieu

qui exclut, d'où l'on expulse quelqu'un ou quelque chose. L'espace clos permet ce mouvement. Cela est explicite dans le geste qu'effectue Sven pour éloigner de lui le danger du rôle : « Il s'avance à l'angle de la véranda, lance loin de lui le livre de messe qui tombe ouvert au pied des azalées, ses pages contre la terre humide. » (p. 145). Le missel symbolise métonymiquement, dans la mesure où il en est l'outil principal, le degré le plus élevé du conditionnement et de l'aliénation qu'il produit. Le rejet ainsi manifesté relève d'une appréhension magique du monde. Les délimitations de la véranda sont ici investies du même rôle qu'un cercle protecteur. Cette anecdote illustre tout à fait que l'ensemble des déplacements et des mouvements de l'enfant sont motivés par une force centripète. La véranda constitue souvent pour lui le point d'où il part. C'est probablement pour cela qu'il semble peu conscient de la traverser. Plusieurs extraits le confirment : « Il quitte silencieusement la véranda, contourne la maison, [...] » (p. 91), « Il s'éloigne de la véranda et traverse le terre-plein devant la maison, » (p. 146) et « Sven s'avance sur les dalles de la véranda. » (p. 180), pour ne retenir que ces exemples. Cette traversée semble illustrer le fait que l'enfant n'est pas conscient de son *être dans l'espace*. Cependant, elle accède à la conscience, lorsqu'il s'agit pour l'enfant d'entrer dans la maison : « Il se lève, traverse la véranda. » (p. 160). La narration en focalisation interne reprend le lexème verbal « traverser ». La véranda est perçue comme un espace indépendant de celui de la maison. Deux remarques s'imposent. Le réalisme psychologique qui caractérise les romans de Jean Lods est mis ici au service de l'appréhension enfantine de / dans l'espace. Le fait que la narration explore davantage les sorties que les entrées manifeste l'intérêt qu'a l'auteur pour cet enlacement intermédiaire, *ni dehors, ni dedans*, qui coïncide ici avec un *bors-là*. Le *bors-là* de l'enfant diffère de celui du vieillard qui résulte de sa folie. La conscience de l'espace résiste en dépit de celle-ci : le silence adopté lors des balades dans le cirque devient un signe du dehors. A l'inverse, le vieil homme se fait plus loquace dans la maison. En témoigne cette entrée, page 142 : « Mais en arrivant sous la véranda, il tend un doigt vers Sven [...] ». La maison est l'espace où peut trouver place la parole. Cette parole est celle de l'interdit : le vieillard défend à Sven de jouer après la messe. Une double dichotomie relative à

l'espace insulaire et qui contribue à établir une hiérarchie des aires qui le composent apparaît : l'intérieur profane et la place de la parole se distingue de l'extérieur sacré voué au silence. Elle est réversible, selon l'humeur du personnage. Il faut aussi remarquer que cette hiérarchie qui affecte l'espace est imposée par un Autre insulaire. L'enfant adopte cette répartition des espaces comme l'indique l'invitation à reprendre le jeu qu'il formule page 192 : « — Monsieur !... crie-t-il en courant vers la véranda. ». L'appellatif et la précipitation dénoncent la déférence soumise de l'enfant. Le cri qui précède son irruption dans la varangue la confirme en tant qu'espace où la parole se libère. *Le Bleu des vitraux* ne connaît que des traversées de la véranda qui précèdent immédiatement l'entrée dans la maison ou qui coïncident avec l'entrée dans l'espace de la grande demeure. Ainsi les deux sœurs employées de maison, Rosa et Rosita, la parcourent-elles de part en part dans la nuit : « Les deux ombres jumelles traversent la véranda, gagnent la cuisine qui reste bientôt la seule pièce allumée aussi longtemps qu'on y fait la vaisselle. » (p. 78). Elles sont perçues par le regard du narrateur-personnage qui suit leur progression avec, pour fil conducteur, la lumière dont la source se trouve dans la cuisine. La traversée s'inscrit dans un itinéraire plus vaste dont l'aboutissement est à l'intérieur de la maison. Il en est de même pour Yann lorsqu'il renvoie le chauffeur : « Je m'avance sur la véranda. » (p. 148). La véranda joue un rôle essentiel dans la scansion des déplacements qui tiennent lieu d'événements dans la diégèse losdienne. A l'instar des autres espaces seuils, les récits rétrospectifs la mettent en scène comme un repère fondamental. Cet espace acquiert une fonction dramatique incontestable dans l'anamnèse qui est proposée du suicide du père. La véranda est le dernier lieu où son fils a le souvenir de l'avoir vu avant sa mort. Dans la pièce, René n'est déjà plus perçu comme *là* : « Il jaillit aussitôt sur la véranda, mon père. » (p. 173). L'emploi métaphorique du verbe « jaillir » énonce une épiphanie aussi brutale qu'extraordinaire et évoque une fluidité qui semble annoncer la noyade finale du personnage. Déjà noyé par ce qui lui arrive, René rebondit un instant. Ce *bors-là* du père est-il le fait de la remembrance, de la dramatisation de l'hommage, ou de la dépression du père qui aurait altéré la qualité habituelle de la manifestation de sa présence à autrui ?

C. 4. Une Majesté menacée

La vulnérabilité intrinsèque de cet édifice qui s'illustre par sa superbe ne saurait échapper. Les signes de ce qu'il convient de dénommer par le terme de précarité sont tantôt les pendants aussi antithétiques que nécessaires de traits constitutifs de la grande maison, tantôt des traits produits par des circonstances singulières.

Clair/obscur. Le premier indice de cette menace qui pèse sur la grande maison domaniale réside dans l'ambivalence des clairs-obscurs qui affecte sa présence dans le cirque. Le traitement de l'élément igné dans la prose lodsienne rassemble plusieurs fonds culturels. Le décryptage des images et leur analyse ne sauraient aboutir à une interprétation unique, forte de ses déductions. Ils rendent compte en cela de la profondeur des associations opérées. Si la maison est l'espace dans lequel règne une lumière occulte, de sorte que le paradoxe dont relève le clair obscur entre en parfaite équation avec celui de l'obscur clair, le feu de la grande demeure apparaît également souvent fragile. Cette vulnérabilité est le fait de sa singularité isolée qui apparente la grande maison à un phare dans la nuit. Dès *La Morte saison*, elle se distingue du paysage dans lequel elle s'inscrit : « Dans le creux de la vallée il n'y avait plus que la Grande Maison à être éclairée, et les vitres des fenêtres renvoyaient les feux du soleil couchant. » (I, 2, p. 22). Elle reflète la lumière solaire qui ne la pénètre pas. Elle ne constitue pas la source lumineuse. Cette réflexivité nuance la blancheur de la maison, en tant que représentation de la superbe du pouvoir colonial : le foyer lumineux de l'ouest coïncide avec une combustion de son enveloppe. Page 23, la lumière ne provient pas de l'intérieur de la maison, ni d'un reflet sur les vitres, mais de ces éléments déterminants dans la geste du regard, les fenêtres : « En bas, toutes les fenêtres de la Grande Maison étaient allumées comme si elles m'appelaient » (I, 2). L'hypallage dont relève la comparaison hypothétique réitère le foyer source, en anthropomorphisant la maison. Les fenêtres procèdent comme des yeux. Ces évocations font de la maison le foyer unique visible, susceptible

de rendre visible. Même si l'interprétation de certaines descriptions de la maison reste difficile, il faut tenir compte des superpositions de schèmes qui appartiennent à des fonds culturels différents pour espérer en approcher les motivations. A défaut d'interprétations, il importe de dégager les implications de ces évocations. Par exemple, le feu confère au mariage d'Eléonore une signification particulière qui résulte de l'empreinte hindoue de la symbolique qu'instaurent les éléments convoqués. En effet, page 200, l'éclairage étend l'espace de la maison au-delà de ses murs en lui associant les arbres qui l'entourent : « La Grande Maison brillait de tous ses feux dans la nuit, et l'on avait accroché des lampions aux branches des camphriers qui semblaient une immense verrière de feuilles illuminées. » (II, 14)²⁰². La comparaison du bosquet de camphriers à une « verrière », procède à une réification des végétaux. Cette réification implique un changement d'état, qui évoque une régénérescence. Dans la mesure où un objet considéré comme animé se métamorphose, par analogie de forme, en objet inanimé, la transformation est minorante. Il faut nuancer cette valeur en rappelant que la verrière constitue une voûte protectrice. Réalisée par les arbres, elle prend une dimension cosmique qui suggère le motif ouranien. La belle infidèle, en convoquant le camphre après le « serpent » des voitures, complète le motif céleste et le schème du reflet du feu. Les camphriers qui entourent la grande maison prolongent sa blancheur dans la nuit : le camphre sert à désigner le « blanc pur » dans la terminologie hindoue. Le verre, produit et ouvragé grâce au feu, enrichit la signification de la comparaison. Les « camphriers » qui, le soir des noces, produisent des reflets capables de démultiplier le feu, rappellent l'*arati* vespéral. Symbole de purification, ce rite qui consiste à faire tourner du camphre en train de se consumer autour d'une icône représentant une divinité, symbolise notamment la disparition de l'obscurité et de l'ignorance. On sait son importance dans le rituel de la marche du feu qui commémore la mise à l'épreuve de la Pandialé²⁰³. Au moyen de cette image, le motif des fausses noces, la reproduction factice à laquelle se livrent Martin et Marieka, est inclus dans le récit, dès les noces effectives de Patrice et d'Eléonore. La marche sur le feu de Draupadi, qui devait prouver sa chasteté,

²⁰² Cf. Etude du mariage de Patrice et d'Eléonore, Première partie, p.92-95, 106 et 117.

²⁰³ Cf. Première partie, note de bas de page n°81, p. 118.

représente des noces symboliques. Grâce à l'ordre symbolique qu'il appelle en introduisant par la comparaison le faux dans le vrai, Martin, le narrateur-personnage, ruine la symbolique institutionnelle du mariage d'Eléonore avec son rival. Nombre des occurrences qui nous intéressent privilégient le morphème « feu » pour désigner tant la lumière domestique que celle des rayons de l'astre solaire. L'équivalence repose sur l'analogie des propriétés de ces deux sources avec celle l'élément. La grande maison éclairée revisite l'image poétique du *soleil de nuit*, si bien que dans *Le Bleu des vitraux*, l'extinction de ses lampes détermine la plongée dans l'obscurité, la visibilité de tout l'espace alentour : « les chambres qui s'éteignent l'une après l'autre dans la maison abandonnent la colline aux seuls feux illuminant la sombre cartomancienne » (p. 121). Le substitut lexical qui désigne la douairière réintroduit le thème de la divination associée à la magie noire pour les pouvoirs qui lui sont conférés, dans l'imaginaire lodsien. Celle-ci semble détenir la capacité surnaturelle de pouvoir rivaliser avec les astres quant à la production de la lumière. Le pouvoir de rendre visible, donc de rendre perceptible l'étant des êtres et des choses, est implicitement évoqué et attribué à la Veuve Noire. Page 116, une comparaison associe la maison à « un feu qui repart et où de nouvelles flammèches courent sur les braises habillées de cendre ». Comme souvent dans les textes lodsien, l'association commence de façon assez convenue : le train de la maison dynamique fait l'effet d'une vie qui reprend son cours. La douairière vient de sonner le repas : elle scande le cycle des journées de la maison en décidant les rassemblements de la famille pour les repas. Le caractère stéréotypé de l'expression « le feu repart » est aussitôt mis à mal par le développement que propose la seconde proposition subordonnée relative coordonnée. La comparaison est immédiatement précédée de l'évocation du vent qui agite les cristaux des lustres. Ainsi, comme dans la comparaison extraite de *La Morte saison*, retrouve-t-on un élément ouranien lié à la substance du verre. Les flammes, les braises et les cendres constituent les trois états qui affectent l'élément igné. La maison, à l'image d'un *tikouli*²⁰⁴, est identifiée à une entité qui les comprend tous trois simultanément. Le fait qu'il n'est pas étouffé par les cendres témoigne de

²⁰⁴ Fosse remplie de braises traversée par le prêtre et par les fidèles qui prennent part à la marche sur le feu. Du tamoul, *tī*, « feu », et *kūli*, « trou », littéralement « trou de feu ».

la force du feu régénéré et initié par la maîtresse de maison, de jour comme de nuit. On a vu que la gardienne de la Grande Maison de *La Morte Saison* fait bien piètre figure comparée à cet avatar de Kali : la bougie qu'elle a feint d'oublier sur le piano (I, 15, p. 97), qualifiée de « lueur veillant dans la nuit », ainsi que la fenêtre que Martin aperçoit depuis le cirque et comprend comme « un appel d'une douceur insupportable. » (II, 6, p. 158) le confirment. La faiblesse du feu dans la maison que recouvre le personnage adulte relève du grotesque et participe de son aspect négligé.

L'ambivalence des clairs-obscur dont la grande maison est le théâtre ressortit enfin à la précarité qui caractérise les indices qui permettent la délimitation des jours et des nuits. Dans la nuit, la véranda qui demeure dans l'obscurité en offre de nombreuses illustrations. Elle ne cesse en effet de proposer ses jeux d'ombres et de lumières, que l'écriture double d'un jeu qui allie l'implicite à l'explicite. En mettant en exergue une lueur à l'intérieur de la maison, le noir de la véranda de la maison de Hell-Bourg, dans *Le Bleu des vitraux*, restitue à la maison sa profondeur : « Par la véranda on aperçoit une lumière lointaine qui brille au fond de la maison. » (*BDV*, p. 163). L'épaisseur de la nuit gratifie ainsi d'une aura mystérieuse et dramatique la veille de René Toulec. Plus loin, l'étendue explicite du clair de lune indique l'obscurité de la véranda à l'instar de la maison : « une coulée de clarté [...] nappe la véranda jusqu'aux marches » (*BDV*, p. 174). La synesthésie affecte l'astre lunaire d'une liquidité qui réduit l'espace concerné à une surface. La lumière lunaire transforme non seulement la perception de l'espace, mais les qualités intrinsèques de celui-ci. Les unes comme l'autre s'en trouvent amoindries. Dans les premières pages de *Sven*, la lune fait de la véranda un espace à décrypter : « [...] la véranda dont on devine les colonnes au fil clair qu'y pose la lumière oblique » (p. 27). Les lignes produites rendent compte d'une perspective, mais celle-ci, dépourvue de points de référence, demeure vaine. Cette vision évolue tout au long du récit et contribue pour finir à un climat inquiétant, voire fantastique : « La lune enfarine de sa lumière laiteuse la véranda, et les ombres menaçantes des palmiers nains s'allongent sur les dalles. » (p. 178). La connotation gourmande dont la lune fait l'objet rend compte du caractère sympathique qui est prêté à l'astre, à sa lumière. Elle est antithétique de la

personnification des arbustes qu'introduit le participe adjectivé qui qualifie leurs « ombres ». Ces dernières dupliquent la nuit qui règne dans la maison.

Qu'elle se trouve aux abords de la véranda ou qu'elle serve à orner son espace, la végétation rivalise avec la nuit en raison de l'obscurité qu'elle produit. Dès *Le Bleu des vitraux*, l'ombre de la véranda apparaît comme la place du père humilié (*cf.* à cet effet p. 182). Elle contraste avec le plein soleil qui l'entoure. Avec *Sven*, elle est redoublée de la végétation dans laquelle l'enfant se réfugie. La narration s'enrichit d'autres lexèmes qui la dotent d'une connotation infernale. Ainsi page 173, la solitude subie de l'enfant est-elle mise en relief dans cet espace « que les ténèbres envahissent peu à peu. » (p. 173 ; nous soulignons). Le verbe *envahir* implique de l'obscurité une intrusion active et tend à la personnifier. L'évocation de « l'ombre silencieuse de la véranda. » (p. 170) montre qu'elle a également la propriété d'étouffer les sons, les voix et les mots. Cette carence du verbe qui coïncide avec le triomphe de l'ombre doit être mise en relation avec la végétation désordonnée qui occupe l'espace de la véranda : « Il écarte la jungle des caoutchoucs et des misères qui obscurcissent la véranda. » (p. 17 ; nous soulignons). Dès le début du roman, les végétaux, semblables à ceux que l'on trouve dans la forêt tropicale, introduisent une nature sauvage dans l'espace domestiqué de la maison. Dans la journée, à la faveur de la révolution solaire, la végétation impose sa nuit : « Sous le soleil oblique, les palmiers nains ombrent les dalles de la véranda. » (p. 88). La perspective est alors le fait de l'ombre, au lieu d'être indiquée par les raies lumineuses. L'ombre végétale se substitue à une assise : « Il traverse le salon, s'assoit à l'ombre des palmiers nains de la véranda. » (p. 90). Les « palmiers nains » sont préférés aux caoutchoucs : l'enfant trouve place près de ce qui lui ressemble. La faible hauteur des arbustes est à sa mesure. L'ombre est ici rassurante, tandis que la véranda recouvre sa fonction de refuge. Dans le jeu du petit train, la conjugaison de la lumière et des végétaux rend mouvant le sol de la véranda : « Un rayon de lumière traverse les feuilles d'un tamarinier et jette des taches tremblantes et floues sur les dalles de la véranda. » (p. 97). La plastique de la maquette relève de l'impressionnisme. Le terme dépréciatif « tache » semble choisi parce qu'il s'applique à un jouet

tout en référant à l'école picturale. La fixité rassurante de la matérialité de la reproduction que propose le jouet tend à être remise en question. Dans le roman lyonnais, l'ensemble de la véranda se trouve dans l'obscurité et cache Hélène dans la maison tropicale : « Quand il s'était retourné, Hélène le fixait toujours depuis l'ombre de la véranda. » (p. 23). Grâce à son évocation, le lecteur est informé du point de vue adopté par le narrateur. Que l'instance narrative fasse part d'une intuition du personnage ou qu'elle rende compte d'un savoir que ne partage pas Romain, la remarque relative à l'ombre informe soit de la focalisation externe, soit de l'omniscience de l'instance narrative. Implicitement, cette ombre est perceptible grâce à la lumière qui règne alentour.

En plein jour, l'obscurité de la maison préserve et signale à la fois le secret de l'intimité des corps. Elle suggère l'intimité sans la dévoiler dans *Le Bleu des vitraux* : « Eteinte, l'aile droite de la maison où dorment Anne-Sylvie et René. » (p. 78). L'épithète détachée qui introduit la qualité de la luminosité est mise en relief par sa position initiale dans la phrase. La convocation du champ lexical architectural avec le groupe nominal « l'aile droite » tend à faire du lieu de l'intimité un quartier réservé. Elle se distingue de l'intimité dans laquelle Yann entraîne Lise à la fin du roman et permet d'apprécier sa qualité : « Il la prend par la main, l'attire vers l'intérieur de la maison, vers ces pièces que l'on devine à peine sous leur housse d'ombre. » (p. 153). L'introduction de la non initiée dans la grande demeure familiale relève d'une profanation. L'étendue de l'ombre à l'ensemble de l'intérieur de la maison vient corroborer le thème de la violation sacrilège. Le verbe « deviner » introduit de nouveau le thème de l'espace qu'il faut décrypter. Il identifie fugitivement la maison à un espace à lire. Les colonnes de la véranda-autel jouent un rôle essentiel dans l'ombre qui semble régner le jour dans la demeure familiale, comme le donne à voir cette description : « l'éblouissement de la lumière sur les dalles de la véranda qui va se ternissant à mesure que l'ombre tourne autour du cadran solaire des colonnes. » (*BDV*, p. 115). Dans cette scénographie du clair-obscur, la véranda est investie du rôle de grand orchestrateur de la lumière de la maison. La métaphore ouranienne du « cadran solaire », en la

dotant d'une dimension cosmique, établit une connivence avec l'instance temporelle fondamentale. Mais le participe « se ternissant » dénonce une victoire de l'ombre sur la lumière. La rencontre du temps cosmique et du temps ontologique suppose la réitération de la disparition de l'autel-véranda.

Le Centre perdu. Le centre ne semble avoir de valeur littéraire que décentré, que d'être perdu ou dans l'imminence de se perdre. L'essence du centre dans une œuvre littéraire doit être envisagée dans la duplicité qui lui est inhérente dans la mesure où il combine et souvent superpose le centre d'une représentation géographique imaginaire, le centre de l'œuvre à l'œuvre dans l'œuvre, dans une œuvre moderne le centre décentré de « l'espace littéraire » blanchotien. Il faut ajouter à cela le fait que la représentation littéraire du centre dans une œuvre reflète l'état des représentations de l'espace et intrique souvent explicitement ou implicitement une vision personnelle de l'espace à des appréhensions et à des représentations d'appréhensions propres à différents courants de la pensée de l'espace.

La dernière citation relative à la révolution de l'ombre autour des colonnes de la véranda-autel crée des rayons ombreux. Point de diamètre, ni de périmètre : le centre solaire, extérieur à la maison, ne se manifeste qu'au prix d'une diffraction. Il n'en demeure pas moins que la maison constitue un élément essentiel au sein d'une dynamique physique, dont le moins serait un phénomène optique. Élément phare de la diffraction des rayons des deux grands astres lumineux, la grande maison joue un rôle déterminant dans la réalisation du grand cycle cosmique. Sa représentation lodsienne en fait le centre par diffraction, le témoin et la servante majeure du Temps cosmique. Cette propriété doit être mise en relation avec les reflets et les projections initiés par les surfaces qu'elle offre à la vue des personnages. Très tôt dans l'œuvre, *La Morte saison* en donne à lire cette illustration :

« Je perdais ma couronne en rentrant à la Grande Maison. Là, sur les immenses parquets luisants comme des miroirs, que chaque jour une bonne, agenouillée sur son reflet, frottait de cire, je redevais le petit garçon à l'ombre silencieuse qui ne se reconnaissait même pas le droit de faire craquer les planches. » (I, 6, p. 41).

Le *je* de la réflexivité qui a cours à l'intérieur-même de la maison semble disposer implicitement en celui-ci des marqueurs du *dedans* et du *dehors*, qui se signalent par leur absence, comme on a pu le constater, lorsque la maison est perçue globalement de l'extérieur par les différents personnages. Cette inversion des valeurs communément associées aux repères spatiaux fondamentaux se poursuit néanmoins dans la maison, puisque la réflexivité qui renvoie son image à l'employé de maison se fait signe de son appartenance à celle-ci, tandis que l'ombre de Martin, emblème littéraire de l'âme inaliénable, signale l'étrangeté indéfectible du personnage dans son enceinte. La diffraction qui achève de faire de la maison domaniale le centre à l'échelle des hommes manifeste leur présence et leur existence par une réflexivité irréductible, dépourvue de transcendance. Excepté pour les narrateurs-personnages, elle n'offre aucun au-delà du miroir. La toile des sentiers qui serpentent de la maison au cirque obéit au même principe de diffraction et de réflexivité immanente :

« [...] il me prenait le désir de voir plus loin que ces sentiers dont les fils aux boucles courtes repassaient toujours par le chas de la Grande Maison, quelle que fût la direction que je pris en partant. » (II, 2, p. 129).

Le centre par diffraction se perd de se retrouver inmanquablement. La métaphore filée de la couture renvoie à la métaphore arachnéenne qui traverse l'œuvre de Jean Lods et qui place la maison au cœur de la toile du cirque et de l'île. Le labyrinthe ne ressortit pas aux chemins, mais à cette propriété kafkaïenne qui lui est attribuée. Elle se fait dédale de ne présenter comme unique issue qu'elle-même : le centre par diffraction s'impose en tant que *non-issu*e. Cette représentation du centre par diffraction était « la présence obsédante de la Grande Maison » proposée plus loin (II, 4, p. 142). Il importe enfin de la mettre en relation d'une part avec le pouvoir dont les grandes familles créoles se voyaient investies en toute complicité avec les régimes français successifs, d'autre part avec la mise en scène idéalisée et caricaturée qu'elles proposaient du mode de vie *à la*

française. Mais ce rayonnement de l’emblème colonial par excellence rencontre la résistance que lui oppose la végétation tropicale. L’ambivalence de celle-ci traverse l’œuvre lodsienne. Si elle prolonge et met en relief le rayonnement de la maison, symboliquement et concrètement, sa chape ne cesse également de la menacer d’étouffement. Cela est particulièrement patent dans *Sven*. Depuis les hauts, la maison lilliputienne devient un point fragile en raison de sa visibilité amoindrie : « Très loin au-dessous d’eux, on devine le toit de la maison, perdu au milieu des arbres. » (p. 50). La polysémie du verbe « perdre » dans ses acceptions figurées superpose les thèmes de l’isolement et de l’abandon. Page 173, le substitut lexical « la maison au fond du cirque » transforme le centre par réfraction, perçu dans un champ visuel élargi, en extrémité de l’espace plus vaste. Son centre signale non plus l’étendue de sa superficie, mais la profondeur. Il disparaît en tant qu’indice de distance. Témoin d’une appréhension de l’espace archaïsante, la précarité du centre par réfraction résulte d’une visibilité amoindrie. La déhiscence du tamarinier de *La Morte saison* et de l’araucaria du *Bleu des vitraux*, situés dans l’immédiate proximité des deux maisons domaniales, réalise de véritables *axa mundi*, instruments de prédilection de l’enfant pour adopter un regard distancié sur le spectacle des Hommes qui se déploie sous ses pieds. Cette distanciation initiale, à l’instar des points de vue synoptiques que permettent les promenades puis les déambulations de l’enfant dans le cirque, initie la distanciation de la remembrance de l’adulte. Ces axes dont l’espacement est pluriel se distinguent du singulier collectif de la végétation qui tend à faire disparaître le spectacle que livre la grande maison. Aux yeux de Sven, elle réalise une ceinture qui enferme « la maison au milieu des arbres. » (p. 59). Cette localisation prépare l’emprunt à la forêt qui protège le château de La Belle au Bois Dormant. La beauté végétale tend à voler sa superbe à la maison : « Autour de la maison, les arbres sont plus majestueux que jamais. » (p. 91). L’alliance du comparatif de supériorité et de l’adjectif laudatif produit une image hyperbolique magnifiée sans équivoque. Les feuilles des arbres, en plein midi, ne réfléchissent plus, ni ne prolongent la blancheur de la maison, mais imposent à celle-ci le poids de leur obscurité :

« Il reprend lentement le chemin de la maison. [...] la vieille baraque apparaît comme écrasée sous l'ombre des tamariniers dont les branches se rejoignent par-dessus le toit. » (SV, p. 135).

Le terme « baraque » dénonce la fragilité de l'édifice. L'épithète liée place cette vulnérabilité sous le sceau de la vétusté, si bien que la précarité ainsi caractérisée inscrit tout à fait la construction mal conçue dans le provisoire et l'éphémère. Perçue dans sa finitude, la maison est minorée par ce substitut lexical péjoratif. Dans le cirque, la nature a repris ses droits, comme l'indiquent les ramures qui cachent le toit. L'image impressionnante introduite par la périphrase verbale « apparaître comme » repose sur une synesthésie qui affecte « l'ombre » d'une propriété tangible, grâce au poids qu'implique le verbe « écraser ». Dans *Sven* et *Le Bleu des vitraux*, la narration reproduit cette pesanteur en lui préférant l'emploi réitéré de la préposition « sous ». Le tamarinier unique de *La Morte saison* a fait place à un bois entier de tamariniers qui encerclent « la vieille baraque » du cirque (*Sven*, p. 221). A la blancheur hermaphrodite de Bois-Rouge, la maison de Hell-Bourg oppose sa couverture tutélaire des bambous (pages 46 et 163). La pesanteur y réalise un *locus amoenus* associé explicitement à l'enfance. Le « retour aux sources », qui rassérène et régénère, qu'espère y trouver le père humilié, se révèle une catalyse qui ne fait que corroborer l'absence de l'amour maternel.

La Maison-navire. Le centre par diffraction que constitue la maison est étagé dans l'imaginaire lodsien par l'image récurrente qui l'identifie à un navire. La métaphore fait concurrence à l'image de la maison-oiseau étudiée ci-dessus. Elle n'apparaît effectivement que dans *La Morte saison* et dans *Le Bleu des vitraux*. Le roman de 1980 inaugure l'analogie de forme qui est à l'origine de l'identification dès ses premières pages : « En contrebas, derrière la frange des branches aux chevelures d'aiguilles, la Grande Maison flottait toute blanche au milieu de la prairie. » (I, 1, p. 18). Elle n'est explorée dans un premier temps que dans le récit de l'enfance. La perception de la maison en plongée tend à gigantiser le sujet regardant. L'association est concomitante de la personnification métaphorique de la végétation à une coiffure (« frange » et

« chevelures »), si bien que, dans la prairie-mer, le motif ophélien qui ouvre le roman se trouve démultiplié. Mais à peine quelques pages plus loin, le « contexte » ophélien disparaît. L’alliance mer-ciel lui est préférée, tandis que l’association de l’air et de l’eau transforme la maison en navire volant : « En contrebas sur la gauche, la Grande Maison semblait flotter dans l’air. » (I, 2, p. 21). Le conte du Hollandais volant évoqué en un clin d’œil n’est pas exploré dans l’association. Il en est de même page 66 : « A un endroit du sentier, à travers une trouée ouverte dans la futaie, je vis la maison en contrebas, blanche et comme flottant sur la prairie sombre qui l’entourait. » (I, 9). On remarque que l’image de la mer végétale est favorisée par le paysage que la nuit rend monochrome. De plus, la « trouée ouverte » qui apparaît pour la première fois constitue l’élément inaugural des dernières images que le roman donne à lire de la maison-navire. Les pages 73-74 reprennent l’image en lui conférant un caractère martial. Ainsi l’image inaugure-t-elle le jeu de guerre de Martin enfant : « Tout en bas, dans l’alignement de cet escalier d’eau, la Grande Maison flottait, blanche au milieu de la prairie, avec l’araucaria planté comme une lance sur la gauche. » (I, 11). L’image du navire gigantise la maison, comme le confirme la comparaison de l’arbre à « une lance » qui tient lieu d’échelle de mesure. Le même gigantisme se recouvre dans la description de la maison dans la nuit. Elle est identifiée à « un vaisseau éteint, dont le toit pointu comme une quille traversait le ciel charriant les îlots cotonneux des nuages. » (I, 12, p. 80). La phrase dont le procès principal est le verbe d’état « devenir » enchâsse les comparants les uns dans les autres. La proposition subordonnée relative, dont l’antécédent semble le « vaisseau éteint », abandonne un instant la métaphore pour revenir au « toit pointu » de la maison, qu’elle abandonne aussitôt : le comparant du toit initie une métaphore filée qui se déploie jusqu’à la fin de la phrase. Cet enchâssement semble rendre compte des étapes de la construction de l’image. La phrase clause du paragraphe (« C’était l’heure des commandos. », *ibidem*) qui succède immédiatement cette pause descriptive montre explicitement le rôle de l’imagination visuelle dans l’entrée dans le jeu. Sa brièveté ainsi que le tour présentatif crée un *fiat* : l’image insuffle la dynamique du jeu. Cette maison-navire diffère de celle qu’habite le personnage adulte, de sorte que l’image assume une

fonction narrative dans la mesure où elle participe de la distinction des époques de la vie de Martin. L'image réapparaît, page 155, dans le présent du personnage adulte, mais implicitement : « La Grande Maison nous renvoyait son image dans l'eau, et de temps en temps une carpe silencieuse et lente traversait la façade. » (II, 6). Son reflet sert d'arrière-plan au moment que passent ensemble Martin et Mariéka en dehors de ses murs. Il rappelle symboliquement que l'emprise de la famille Villette continue d'opérer. Le poisson qui traverse sa superbe annonce l'inondation à venir et dénonce subtilement sa précarité. La beauté de cette image ressortit au fait que la réalité de l'écran, qui est aussi celle des deux spectateurs, pénètre dans l'image et l'altère. L'image du *bateau ivre* n'est pas oubliée, comme le montre l'impression visuelle de dérive que provoque la maison-navire féminisée par la végétation, page 172 :

« [...] dans la trouée ouverte par la succession des bassins, la Grande Maison flottant dans un écrin de camphriers, et les vagues du vent qui couraient de branche en branche donnaient l'illusion qu'elle aussi dérivait insensiblement à travers le bassin clos du cirque. » (II, 9).

Les arbres l'ornent à l'instar d'une parure (« écrin »). Ce tableau poétique qui procède à une série d'analogies formelles présente la maison et le vent, tous deux assimilés à des êtres vivants (« écrin » et « couraient »), comme à l'origine de la mer en laquelle se transforme le paysage du cirque (« flottant » et « les vagues »). Le cirque délimite une mer fermée et se fait atoll. La dérive de la maison-navire lilliputienne relève d'un cabotage sans but fixé. La grandeur du cirque minore complètement la maison qui représente à ce stade du roman les deux personnages qui résident dans son isolement. Le cyclone a eu raison de la maison domaniale abandonnée. La métaphore est de nouveau convoquée dans les dernières pages du récit pour illustrer sa destruction. Page 230, l'effet d'optique qui produit l'impression de la dérive est le fait de l'éloignement des personnages en barque :

« Lentement la Grande Maison se mit à défiler devant nous. La façade, noyée de son lierre, était intacte, mais la baie du rez-de-chaussée était ouverte comme au canon, tandis que la toiture était éventrée et que des haillons de tôle pendaient aux moignons des poutres. » (III, 3).

Les deux éléments architecturaux retenus, la façade et le toit, sont ceux qui garantissent de la façon la plus ostensible la protection du foyer. Le comparant qui dépeint l'éventrement du rez-de-chaussée rend compte de la violence des rafales cycloniques. Devenue tout à fait inhabitable, la maison est personnifiée : les termes « éventrée, haillons, moignons » en témoignent et signalent un corps mutilé. L'ultime vision de la maison-navire précise cette dernière métaphore corporelle qui lui est associée : « Tout en bas la Grande Maison semblait flotter dans l'eau. Elle avait l'air d'être trépanée, avec sa toiture arrachée qui permettait au regard de plonger dans les étages. » (III, 4, p. 236). La personnification chirurgicale expose la maison à tous les regards. Or, la plus grande vulnérabilité de la demeure réside dans le fait d'être exhibée. La précarité de l'espace de la maison domaniale aboutit à son anéantissement qui trouve son point final en cette visibilité extrême de son intériorité. Dans cette représentation, il nous semble patent que l'auteur espère être lu des membres de la grande famille insulaire qui l'a vu grandir : la déchéance synonyme d'exhibition contrainte est un critère moral aussi redouté que redoutable dans ce milieu socioculturel. A la différence de *La Morte saison*, *Le Bleu des vitraux* n'attribue pas de fonction narrative à la métaphore de la maison-navire. Probablement est-ce pour cela qu'elle n'est pas aussi investie. Elle apparaît page 38 dans une image impressive, introduite par la périphrase verbale « avoir l'air ». Elle a la particularité de combiner le gigantisme et la minorisation : « la maison illuminée avait l'air d'un bateau posé sur la colline ». L'image de la maison-navire ne connaît aucun prolongement dans les phrases qui suivent. Le tableau repose sur un double contraste : le clair-obscur de la demeure et du cirque parachève l'aspect insolite du bateau géant, déposé comme un jouet oublié, semblable à l'image dans cette pause descriptive. L'emplacement en hauteur de la maison semble déterminant dans le surgissement de la métaphore, comme le montre cette nouvelle occurrence page 66 : « la colline où la maison blanche semble flotter sur les colonnes de sa véranda ». Page 133, la comparaison évoque le motif implicitement dans une phrase lapidaire : « La maison est comme en quarantaine. ». Son rythme fait écho à celui de la phrase qui tient lieu d'*incipit* de la séquence

12, tout aussi lapidaire, et rompt celui de phrase binaire qui l'en sépare. L'image du navire sert successivement l'expression de la singularité de la demeure familiale et celle de son exclusion. Même si la phrase intercalée rappelle l'emplacement stratégique de la grande maison, l'image du navire le délaisse au profit de l'isolement contraint. Dans les deux dernières occurrences, la véranda-autel de la maison appelle l'image de l'embarcation. Page 141, la maison-navire rencontre la maison-temple : « Là-bas, au bout de la herse des arbres, la maison blanche flotte sur ses colonnes. ». Cette évocation était efficacement la représentation de la maison comme d'un lieu qui est sur le point d'être profané. Le terme « herse » introduit la métaphore de la forteresse. La localisation de la maison en regard de cette grille végétale qui en défend l'accès valorise la maison-temple-navire et amplifie la hauteur de son emplacement. On reconnaît l'alliance des éléments aquatiques et aériens, annonciatrice de désastres dans l'univers lodsien. A la fin du roman, l'image ne retient plus que l'élément aérien et sert l'expression de l'infaillibilité de la maison de Bois-Rouge : « la longue et rouge allée au bout de laquelle flotte comme un nuage blanc la maison sur ses colonnes » (p. 187). Le verbe « flotter » offre un écho pâle aux représentations antérieures de la maison-navire. L'emplacement « céleste » de la demeure scelle son caractère sacré. Cette occurrence permet de comprendre que la métaphore du navire est indissociable de la précarité qui affecte la maison, alors que la superbe indestructible et blanche, forte de son pouvoir qui se réfléchit à l'infini, est empreinte de motifs ouraniens.

C. 5. Un Espace *vide*

La Morte saison est le seul roman qui recourt à l'adjectif « vide » pour qualifier l'espace de la maison domaniale. Son emploi est motivé par l'absence de présence humaine dans la demeure. Pourtant, à chaque fois, il en reste au moins une, celle du narrateur-personnage, seule présence susceptible de témoigner de la désertion des lieux. Serait-ce que cette présence, comme retardataire, ne compte pas ? Ces observations distinguent les narrateurs-personnages des autres

personnages. Non seulement il ne montre pas d'esprit grégaire, son témoignage le désolidarise des autres, mais il apparaît comme le seul *être* capable de subsister dans cette forme de *non-être* qui l'entoure. Marthe Grondin est la première à faire état de ce vide explicitement : « Mais il n'y a plus personne là-haut. La maison est vide. » (I, 8, p. 61). Elle s'empresse de préciser qu'il n'y réside plus qu'une gardienne. Mais son discours ne reconnaît pas cette présence comme telle : la maison est vide parce que délaissée par la famille Villette, elle ne fait plus qu'abriter les membres mis au ban. Dans les propos de la vieille amie du père de Martin, le clan se voit arroger le pouvoir de faire d'un lieu un espace habité ou non. Le vide que remarque le narrateur-personnage ne semble pas obéir à ce critère. La sanction « dans cette maison abandonnée » (II, 7, p. 162) tombe, alors que le personnage tient dans ses bras Marieka et qu'ils viennent de faire l'amour. Elle ne correspond en rien à la solitude jubilatoire des amants fusionnels. Elle dénonce et transcende cruellement au contraire une solitude à deux. L'isolement des deux personnages est intimement lié à celui de la maison et du cirque. Il est tel qu'il ne saurait témoigner pour chacun le sentiment de son existence, et affectant la jeune femme depuis des années, la rend d'autant plus incapable de signifier à Martin son *être-là*. Le vide de la maison est cette faillite du témoignage de l'*être-là*, de l'*étant*. Pour Martin, ce vide est le fait de l'absence d'Eléonore : il fait jouer à Marieka un rôle qui n'aurait pas été écrit pour elle. Ce « jeu » du narrateur adulte est à mettre en relation avec son enfance dans le cirque. Page 18, Martin attend à l'écart les effets de la sanction d'Eléonore qu'il vient de provoquer : « Personne ne s'approcherait, venant de la maison ou d'ailleurs. » (I, 1). Les enfants et de rares employés de maison sont seuls à investir les lieux. Martin attribue son isolement à « la quarantaine » imposée par la jeune fille. L'efficacité de cette causalité exposée importe moins que l'importance que revêt la jeune fille aux yeux du garçon : elle a assez de présence pour que lui soit prêté à la fois un pouvoir de séparation ainsi que l'orchestration de l'exclusion. Séparation et exclusion constituent de surcroît les états qui mettent l'individuation à l'épreuve, et cela de la façon la plus vive qui soit. Le vide du « présent » semble le fait d'une erreur de distribution, dans le drame du passé auquel Martin n'a su renoncer. La maison « vide », le

théâtre qui ne saurait recevoir le drame déjà joué, avec son ancienne erreur de distribution. Le vide relève à la fois de ce sur quoi achoppe sans cesse cette reproduction manquée et de cette vacance que manifeste la maison « présente » et dont s’emparent les fantasmes anciens de Martin. Ni créateur, ni destructeur, il scelle seulement l’échec des élaborations fantasmatiques. Le cyclone semble accompagner et précipiter le renoncement de Martin à cette *drama*. Il n’est pas seulement vécu comme un incident climatique. Les réflexions qu’il suggère à Martin intéressent surtout le devenir de la maison : « Je me demandai ce que nous ferions si la maison continuait à se disloquer [...] » (III, 2, p. 227). La réalité du cyclone anéantit l’unique théâtre du *drama*. L’inquiétude du personnage semble indiquer qu’il ne pourrait se jouer ailleurs. Le verbe « disloquer » réfère simultanément à un ensemble dont les parties et les fonctions se désolidarisent les unes des autres, ainsi qu’à l’altération subie passivement, dans l’impuissance la plus totale. En anéantissant la maison, le cyclone détruit le théâtre et cette vacance qui était essentielle à celui-ci. Les pages consacrées à son travail rendent compte de la dimension symbolique que revêt son pouvoir de destruction dans la diégèse, pour le narrateur-personnage. De plus, le fait que le cyclone ne remplit pas le vide qu’il abolit témoigne de cette valeur symbolique. Pour cette même raison, ces pages relatent simultanément la déconstruction du récit à l’intérieur même de celui-ci.

La Nuit, le silence. La qualité du silence lodsien est indissociable de ce « vide » que l’introduction de la mise en scène des fausses noces dans le récit de *La Morte saison* met en relief avec une clarté que l’on ne retrouve pas dans les romans suivants. Dans le présent de Martin adulte, le silence de la nuit est l’une des manifestations de ce « vide ». Il balaie les « rives incertaines et peuplées de fantômes » de l’enfance (I, 9, p. 65) et interrompt la dynamique de la remembrance en cours. De la même façon, le silence de la maison de Bois-Rouge résonne peu, mais il n’est pas autant exploré que celui de la Grande Maison des Villette. Cette seule occurrence requiert notre attention : « Le silence s’appesantit dans la maison où même la douairière noire ne se montre pas. » (BDV, p. 135). La forme pronominale du verbe « appesantir » précédé du

pronom réfléchi *se* relève ici d'un emploi très rare. D'un point de vue sémantique, le terme désigne l'action de devenir pesant » ; la forme pronominale hyperbolise ce sens premier : « devenir plus pesant à soi-même ». Le sème du poids tend à réifier le référent sur lequel il porte, de sorte que le lexème « silence » semble moins désigner l'absence de sons que l'effet de chape que produit cette carence. En l'absence d'expansion caractérisante précisant « sur » quoi ce silence s'appesantit, les sens figurés du type « s'attarder, insister » sont exclus. Au lieu de s'appesantir « sur », le silence s'appesantit « dans » : cet emploi que l'on peut qualifier d'*absolu* implique une action qui se génère d'elle-même, qui se démultiplie d'elle-même. Grammaticalement, le syntagme « le silence » est à la fois le sujet et l'objet de l'action. L'expansion « dans la maison » a une pure valeur locative. Le silence réifié appelle un lieu, une place susceptible de le recevoir. La subordonnée adjectivale qui complète cette expansion introduit au moyen de l'adverbe « même » une restriction négative qui présente l'intérêt de mettre en relation l'amplification du silence et l'invisible. Dans l'univers lodsien, l'invisible n'est pas l'absence. Il désigne une qualité différente de présence qui a ici la propriété d'amplifier la sensation du silence. Car il est davantage question de sensation de silence que de silence effectif ici. L'efficacité du silence ressortit non à l'absence de sons, mais à tout ce qui est tu à l'enfant et qui s'ajoute à ce qu'il ne parvient pas à formuler. Le silence des choses et des faits qui ne lui *parlent* pas, là réside ce qui pèse. C'est ce silence-là auquel ne cesse de se heurter Sven dans la maison du cirque. Dès le début du récit, il ne renvoie au personnage éponyme que des échos de soi-même, que ne cautionne de quelque façon que ce soit aucun marqueur témoin autre que soi : « Il revient vers la maison, et le silencæ est tel qu'on entend le bruit du gravier qui crisse sous ses pas. » (p. 43, nous soulignons). Le silence à l'origine de cette réflexivité sonore impose violemment (*cf.* la proforme *tel* dans la construction consécutive) au sujet la conscience solitaire et aphasique du *soi vivant*. Les allitérations de fricatives miment le crissement que provoque la marche. Loin d'être muet, le silence lodsien est averbal. Le jeu du train est alors pour l'enfant un moyen de manipuler ce silence « insupportable » (p. 87) qu'il subit sans cela :

« Alors, le soir, quand Emmanuel et sa mère se retrouvent sous la véranda et discutent entre eux, Sven les fait parler à mi-voix pour que le vieux au-dessus dans son rocking-chair n'entende rien. » (p. 101).

L'expansion caractérisante de but est éloquente : l'enfant crée du silence à autrui, en rendant inaudibles les propos des figurines. La fonction du jeu est double : reproduire de façon manifeste sous les yeux du vieillard ce qui a causé la fuite de ses proches (son arrogance et son manque d'attention pour ses proches) et sublimer l'angoisse que suscite le silence de la maison du cirque en orchestrant ce « vide » dans le jeu. Page 165, la narration donne à lire l'une des rares occurrences de toute l'œuvre lodsienne de l'expression idiomatique « silence de mort ». La métaphore est ravivée dans ce contexte où le silence désigne ce qui produit la non-existence, sans être pour autant prise au sens littéral. Il en est de même de la subordonnée relative qui la caractérise « qui annonce les cyclones » : la propriété qui lui est prêtée et qui relève d'une appréhension magique des phénomènes atmosphériques est au sens figuré. En fait de cyclone, il n'est que le bouleversement majeur qui s'opère en Sven. Les deux images mortes dans une immédiate contiguïté, ce qui est rare dans la prose lodsienne, font résonance avec cet espace de la maison dont le langage ne parle pas. Ajoutons que la narration omnisciente prête à l'enfant l'adhésion aux croyances magiques qui attribuent une propriété à un phénomène de grande ampleur dont on ignore la cause et que l'on peine à anticiper. La qualité du silence de la maison qui est dépeint ne cesse d'être subordonnée à la façon que l'enfant a de l'éprouver : la projection de ce ressenti fait le silence de l'espace de la maison. Le passé qui ne parle ni de Sven ni à Sven est consubstantiel à ce silence : « Il traverse la maison silencieuse qui semble affaissée sous le poids de ses ombres, rongée plus que jamais par son passé » (p. 167). La proposition relative adjectivale qui caractérise l'ensemble du groupe nominal dans lequel « silencieuse » est épithète du nom « maison » contribue à faire de l'adjectif lié une qualité intrinsèque de la demeure. Les participes passés « affaissée » et « rongée » reconsidèrent et précisent le thème de la maison malade. La juxtaposition par parataxe asyndétique des deux attributs et les déterminants possessifs qui reprennent en anaphore « la maison » induisent la mise en corrélation des

syntagmes nominaux « le poids de ses ombres » et « son passé ». Le lexème « ombres » réfère ici au mystère, à ce qui demeure enfoui dans le secret, à ce qui impose son silence, n'accède à aucune formulation. Le silence du passé qui règne dans la maison est identifié aux agitations du vieil homme dans son sommeil, comme l'indiquent ces deux observations : « c'est la maison tout entière qui ronfle dans la nuit, qui ronfle depuis des siècles en tournant et se retournant au milieu de ses souvenirs » (p. 180) et « Bientôt le ronflement du vieux commence à remplir la maison. » (p. 194). Le silence fait place à cette scansion régulière, non articulée, qui signale une présence prisonnière d'elle-même, absente à toutes choses, comme à autrui. Deux types de répétition affectent l'indifférence de cette scansion : page 180, elle est séculaire (durée), tandis que page 195, la récurrence dans le récit du motif sonore du ronflement prend en charge l'indication de la rythmique qu'elle instaure dans les journées du cirque. La réitération se fait ici marqueur temporel qui informe de la durée. La première occurrence dénonce son existence bien antérieure au drame familial, si bien que l'indifférence présente et l'enfermement dans la remembrance constituent des traits anciens qui caractérisent les grandes familles créoles. Il importe de remarquer que le silence de Sven n'est pas habité par les mêmes sons que le silence relatif au vieillard : « Il n'y a plus le moindre bruit dans toute la maison, et l'on n'entend que le raclement des branches des tamariniers contre les bardeaux des murs. » (p. 197). Le terme « bruit » mis en relief par le tour présentatif à la forme négative désigne les sons qui pourraient émaner de la présence du vieillard, car il se distingue, dans la deuxième partie de la phrase, de l'effleurement des branches. Il est difficile de conclure à une connotation péjorative. La conjonction de coordination qui relie les deux propositions ne contribue pas seulement à instaurer une distinction intérieur/extérieur, elle relie deux qualités de sons averbaux. Le tour restrictif de la deuxième proposition indique que les résonances ne renvoient plus Sven à la conscience de soi-même, comme à la page 43 : à la différence du vieil homme, l'adolescent peut prêter attention à ce qui se passe autour de lui. Le déploiement de la seconde proposition témoigne de ce qu'il accepte d'entendre : le vent dans la végétation ne lui impose aucun secret qui lui serait caché.

La Plasticité, la matière : objectivation et délabrement.

Au silence des

choses répond la lecture du paysage inscrite à même l'écriture. On se rappelle de l'écriture de l'île, évoquée dans *Sven*. La maison connaît le même encodage, dans *La Morte saison*, par exemple : « la vieille maison écrasée sous son toit en accent circonflexe » (I, 13, p. 85). L'analogie formelle n'est pas le seul processus auquel recourt la narration pour donner libre cours à ce *paysage page d'écriture* ou *peinture*. Il ne s'agit plus de dépeindre, ni de relater, mais de dénoncer l'aptitude à signifier selon un code commun que détient l'objet considéré. Tel est le cas lorsque la description en appelle à la figure, que celle-ci soit suggérée et revête un aspect inachevé comme dans cette occurrence de *Sven* qui saisit « l'ombre de la maison » qui « coupe obliquement le terre-plein. » (p. 46), ou qu'elle soit empruntée, dans *Quelques Jours à Lyon*, à la géométrie plane : « une maison dont le triangle aplati du toit se découpait dans le ciel. » (p. 100). Les couleurs rares dans l'écriture de Jean Lods ont une valeur symbolique que corrobore leur choix récurrent et signalent une plasticité qui annonce l'emprise de la maison sur la matière. A l'intérêt que manifeste la narration pour les contrastes s'oppose le détachement à l'égard de l'objet envisagé que permet l'irruption de cette plasticité. Ainsi cette mention narrative dans *Sven* rend-elle compte du regard posé par le personnage éponyme : « Il regarde le toit rouge de la maison, au fond de la vallée, perdue au milieu des arbres. » (p. 203). La couleur vive exacerbe l'isolement qu'indique la localisation. La plasticité de la maison n'est pas anodine, comme le prouve cette entrée d'Anne-Sylvie dans la cuisine : « On dirait que la vie de la maison, pétrifiée par son arrivée, a reflué en elle. » (*BDV*, p. 115). Le substantif « la maison » est un singulier collectif qui désigne par synecdoque l'ensemble des occupants de la demeure. Le verbe « refluer » de la proposition complétive suggère un phénomène magique qui fait circuler les énergies de ce singulier collectif à l'être singulier d'Anne-Sylvie. La syllepse lexicale qui affecte la préposition « par » (temps et/ou moyen) invite à saisir le terme qu'elle complète, « pétrifiée » au sens propre de « métamorphosée en pierre ». L'entrée en scène de la jeune femme statue les autres personnages. La matérialité de la maison les gagne

subitement. La grande maison reproduite dans la maquette du petit train, « la version jouet de celle où il se trouve » (SV, p. 93), est emblématique de cette matérialité, réductible à elle-même. L'absence de préposition ou d'article devant le substantif « jouet » relève d'un emploi en tant que caractérisation dotée d'une valeur de notoriété. Le complément du nom « version » suppose une comparaison des deux objets considérés, la miniature et son original. La matérialité de la maison ressortit également à la perception altérée par le demi-sommeil du personnage éponyme. La végétation du cirque, alliée de l'enfant pour l'issue qu'elle lui offre, est investie dans son rêve de ce pouvoir matérialisant : « Il [le raclement de la glycine sur le mur] est si fort qu'il se substitue à tout ce qui l'entoure, qu'il gomme la vieille maison, [...] » (p. 119). L'analogie du mouvement de balancement des branches avec le geste du gommage, ainsi que l'énumération de compléments d'objet directs qu'introduit le verbe « gommer » tend à faire glisser le sens figuré dans lequel il est employé vers son sens littéral. La plasticité de la maison, suggérée en filigrane, relève ici d'une esquisse. La plupart des images qui ont trait à la matérialité de la maison investissent sa précarité. C'est pourquoi il nous semble approprié de les mettre en relation avec celles qui envisagent une organicité de la maison placée sous le signe de la maladie, voire de la décomposition.

Enfant, Sven ne cesse d'assimiler la vétusté des lieux avec le vieillissement du père d'Emmanuel. Celui-ci se distingue notamment par la perte de la conscience du temps vécu :

« Mais il n'insiste pas, le vieux ne comprendrait pas, de même qu'il ne se rend compte de rien dans la maison : il est au milieu de toutes ces choses qui se racornissent comme de vieux fruits, il change en même temps qu'elles et ne les voit pas changer. » (p. 111).

Le comparant qui illustre la vétusté des objets ne permet aucune équivoque quant à l'acception du verbe « racornir », ici « rapetisser en raison d'un dessèchement ». Associé à l'évocation du vieillissement du père d'Emmanuel, il dote la maison d'une organicité. L'âge lui fait perdre sa prestance. Quelques pages plus loin, l'enfant est tenté d'attribuer l'état de la maison comme du vieil homme au « mal du cirque » (p. 116) : « il se demande [...] s'il ne va pas être rongé comme la maison, comme le vieux, s'il n'a pas déjà été rongé, autrefois. » (*ibidem*). Les temps des verbes des complétives interrogatives montrent explicitement l'immobilisme des êtres et des choses que

redoute le personnage éponyme. Ce que Sven interroge est moins l'état du cirque, de la maison et de son principal résidant que sa propre conscience du temps vécu. Preuve du temps vécu, le changement que supposerait l'existence d'un âge, d'une ère où tout fut différent de son présent identique à hier. Le personnage ne se contente pas d'explorer par la réflexion, il appelle cette *différance*, le moindre indice de son efficience. Le verbe « ronger » à la voix passive, réitéré, sert l'expression de la vétusté. Il est encore sous-entendu dans les comparaisons successives introduites par la conjonction *comme* dans lesquelles il affecte autant l'animé que l'inanimé. Ses divers sujets mettent en œuvre la syllepse lexicale qui affecte le verbe. Quel que soit le sujet, le complément d'agent demeure sous ellipse.

L'indice de la *différance*, Sven le découvre grâce à ses jeux qui mettent à l'épreuve sa vigueur physique. La conclusion qui le rassérène n'a qu'un temps : « [Tout marche, pense-t-il, rassuré, c'est l'île qui est malade, c'est la maison, c'est le vieux... »] » (p. 134). La maladie qui contamine l'île, la maison et le vieil homme, ne le touche pas, jusqu'à ce que surgisse le « fantôme » d'Emmanuel : la différence est balayée par le complément d'agent dévoilé : le souvenir du fils attendu. Au lecteur de déduire le deuil pathologique que cachent ce « revenant » et sa dramatisation romanesque. Dès le début du roman, au détour des faits et gestes des personnages, la maison apparaît comme un espace délabré : « le plancher vermoulu résonne sous ses pas » (p. 46). La vétusté prend des aspects multiples et n'épargne rien, comme le montre également l'état indiqué des colonnes de la véranda « rongées par les termites » (p. 135). Les insectes comme les infiltrations (p. 193) forcent la précarité de l'espace et illustrent son exposition passive. Ils ont en commun de s'immiscer dans l'espace en le creusant. Déjà, dans *Le Bleu des vitraux*, page 177, le narrateur-personnage identifie « la maison aux boiseries qui se décollent, à la toiture qui se soulève », à « l'image » de la vie de son père. Le délitement de la maison comme représentation emblématique de la vie du/des personnage(s). Dans les deux récits, le délitement signe l'absence d'un fils : celui qui devait assurer la transmission des valeurs ancestrales manque à l'appel.

Lieu de l'oubli oublié. Le cryptage-décryptage associé à la plasticité, à la matérialité de la maison ainsi qu'à son organicité, constitue des axes grâce auxquels l'auteur interroge la permanence de la trace qui manifeste divers signes de précarité. Ce qui reste de tangible du passé est voué à la disparition. Nombre de paramètres intrinsèques à la tangibilité y concourent : incidents climatiques propres à la zone tropicale, difficiles aménagements durables de sites habitables, ... Mais l'enfant attendu, cette thématique transversale qui parcourt et distingue l'œuvre de Jean Lods déploie d'autres perspectives encore qui enrichissent considérablement cette exploration de l'effacement de la trace. La maison domaniale est à la fois le lieu (*locus*), l'espace et la place où, d'une part, l'adulte tente de remédier aux blessures de l'enfance, et où, d'autre part, un père attend et continue d'espérer le retour de l'enfant. Elle a pour corollaire le phare de l'île des Wadden. Le phare et la grande maison sont des actants essentiels de cet *enspacement où s'attend l'enfant*, de cet *enspacement-origine*. Alors qu'Emmanuel prend le relais du gardien du phare à la mort de celui-ci, la maison de l'île tropicale est laissée à l'abandon. Elle se fait signe de la précarité de *l'enspacement* : la menace qui pèse sur ses vestiges atteint son paroxysme quand elle sert la représentation de l'oubli oublié. La « Grande Maison » de *La Morte saison* inaugure, dès la page 99, le thème de la vétusté et du délabrement du lieu emblématique de l'enfance : « La Grande Maison aux boiseries rongées par les termites semblait s'enfoncer dans l'oubli, à l'image des terres abandonnées, envahies par les ronces et les lianes. » (I, 15). L'oubli coïncide avec l'invasion des insectes et de la végétation. La comparaison établit une équivalence entre les murs creusés de part en part et les droits que reprend la nature sur l'espace domestique qui n'est plus entretenu. La précarité de la maison présente des manifestations similaires au vieillissement du père seul dans le cirque, tel qu'il est observé dans *Le Bleu des vitraux* et dans *Sven* : le délabrement fait pendant à la dégradation de l'état physique général, tandis que l'invasion du règne naturel fait écho à l'emprise grandissante du *mal être* psychique qui conduit les figures paternelles au suicide et au *delirium tremens*. Mais le thème de l'oubli oublié, point final de

l'évanouissement de la trace, n'apparaît pas dans l'œuvre lodsienne avec *La Morte saison*. En effet, une image impressive du *Bleu des vitreaux*, publié sept ans plus tard, reprend un comparant auquel le lecteur est familier depuis *Le Silence des autres* et *La Part de l'eau* : « Cette maison sur la colline où elle vit aujourd'hui semble n'être pour elle qu'une salle d'attente, dans une gare où aucun train ne passera plus [...] » (BDV, p. 91). L'attente dans la gare désaffectée, ici associée à la figure maternelle fugitive, était le fait du stagiaire dans les récits liminaires. Seule une étude transversale de l'image est susceptible de témoigner de son évolution dans l'imaginaire de l'écrivain et doit tenir compte à la fois des personnages et des événements de la diégèse auxquels elle est associée dans ses diverses occurrences. Nous nous contentons de la soumettre, car l'étude d'une image un tant soit peu complète requiert également sa mise en relation avec d'autres images récurrentes dans l'œuvre, ce qui tendrait à trop nous écarter de l'axe de notre réflexion ou à l'appesantir inutilement. *Sven* est incontestablement le roman qui offre le plus grand nombre de déclinaisons inédites du thème de l'oubli oublié. Par exemple, dès la page 76, l'abandon de la maison connaît une personnification du fait de l'emploi du verbe « suivre » : « le désert le suit de la chambre au salon, du salon à la véranda ». La présence du personnage éponyme devient le signe de l'absence, tant dans le récit nordique que dans le récit tropical. L'absence de lumière (« Ils marchent dans la nuit, vers la maison où tout est éteint. », page 78), comme l'absence de mouvement (« Plus rien ne bouge dans la maison. », page 114) constituent des indices de la solitude auxquels le lecteur est habitué, mais ils présentent ceci de particulier : à la différence des récits précédents, ils expriment, sans le détour de quelque représentation, d'une dramatisation ou d'une mise en scène, l'isolement le plus extrême, dans la mesure où, sans l'intervention des personnages reclus dans le cirque, aucun signe ne témoigne de ce qu'ils sont *vivants, existants*, ici et maintenant. Cette absence de réflexivité favorise l'effacement des repères fondamentaux. De ce fait, l'espace donne prise aux projections mentales. La scansion récurrente de la solitude extrême à laquelle le cirque est voué (cf. également à cet effet « Il est seul dans la maison. », page 191) rend recevable le basculement progressif du père d'Emmanuel. Dans ce qu'elle oppose au principe de réalité, grâce à l'écart

qu'elle impose à l'être étant de l'enfant, la folie du vieil homme devient finalement salvatrice pour Sven, car l'absence qu'elle signe force la présence de l'être au monde du garçon. Pages 118-119, « une grande maison un peu lourde, à la toiture d'ardoises où trônent trois chiens-assis » apparaît dans un rêve de Sven. Elle se distingue de la maison délabrée du cirque, non seulement parce qu'elle a la force de la « gommer », mais aussi en raison de l'aspect extérieur de son toit : ses ardoises et ses lucarnes dénoncent son caractère nordique. Le boitillement de l'enfant qui suit la jument onirique convoque le thème de l'albatros, cher à Jean Lods. Le nom « Dune » inscrit au-dessus du box indique que l'espace du rêve fait une place au nom, en attribuant un nom à la place : le rêve compense dans ses moindres détails ce que la maison du cirque où il vit lui refuse. Le rêve balaie pour un temps la réalité de l'oubli. Le retour à la réalité, le réveil, s'opère en douceur, mimé par la narration qui réalise une sorte de fondu enchaîné sonore en évoquant successivement le vent rêvé qui détruit les signes de l'oubli oublié et la suavité de l'alizé qui entoure soudain le dormeur. Il est intéressant d'observer que l'enfant s'identifie non au vent onirique, mais au bruit des branches qu'il soulève : le rêveur se fait trace sonore d'un choc de matières, trace intangible, donc inaliénable, d'un phénomène tangible. Le rêve propose une sublimation possible de l'angoisse que véhicule l'oubli oublié, synonyme de mort de la mort. Trace intangible d'un phénomène tangible, n'est-ce pas ce que représente Sven pour Emmanuel qui rêve ce personnage d'enfant qui le rêve à son tour ? Là s'abîme et se met en abîme l'absence et la présence à soi-même. Sven est l'enfant attendu qu'Emmanuel ne saurait être aux côtés de son père vieillissant. Rêver Sven permet de réaliser ce qu'il ne parvient pas à vivre, permet de réaliser cette présence qui lui est impossible et de mettre en scène l'impossibilité de cette présence. Sven, dans l'île du nord, n'est plus le même enfant que dans le cirque de l'île tropicale. L'ornithologue en est pleinement conscient lorsqu'il constate : « dans la maison de mon père, il était aimanté par mon attente » (p. 217). Sven était l'enfant qui accompagnait son père dans son attente du fils, l'enfant qui attendait le retour du fils avec le père, ou l'enfance arrimée à demeure à la demeure du cirque. Sven est le retour de l'enfance inscrit dans la séparation qui permet au fils,

à la filiation, d'advenir. L'« étape » qu'il représente est essentielle pour rétablir une continuité générationnelle affranchie de la continuité placée sous le signe du même que la réalité ne permet plus. La précarité de la grande maison, lieu par excellence de l'oubli oublié, constitue un actant primordial dans cette dialectique, car dans la représentation proposée, l'intangibilité qui menace ses traces est inhérente à l'effcience de l'attente. Et la disparition des traces, qui est le fait du délabrement causé par l'abandon, mais aussi de l'incompréhension progressive qui menace les vestiges, en passe de ne plus être perçus comme tels, met en danger cette précarité nécessaire à la construction du sujet.

La grande maison est entourée de toutes parts, par le cirque de Salazie. Les adultes qui entourent l'enfant lodsien et qui sont nés dans la grande maison, considèrent celle-ci comme une sorte de centre du monde. En revanche, l'enfant substitue le cirque de Salazie à ce « centre » précaire. Plutôt que de proposer une analyse détaillée de ce centre végétal qui n'aurait pu être que lacunaire et qui n'aurait pu faire état que de conclusions hasardeuses, nous préférons faire part des perspectives que notre pratique du texte lodsien permet d'envisager. Une étude comparatiste de cette espace qui mettrait en regard ces récits avec des fictions d'auteurs insulaires qui présentent une mise en œuvre du cirque ou d'un site similaire enrichirait considérablement nos axes. De plus, afin de saisir de façon satisfaisante et un tant soit peu valide scientifiquement l'investissement de cet espace et les implications de cet investissement, la consultation de documents iconographiques relatifs au cirque dans les décennies évoquées dans les fictions et de fonds d'archives officiels et privés, ainsi que quelques séjours dans le cirque, s'avèrent nécessaires, comme en témoignent les paragraphes suivants. Néanmoins, nous soumettons ces quelques remarques qui nous apparaissent un complément nécessaire à l'ensemble de l'analyse que retracent les chapitres précédents et qui ont « accompagné » notre expérience du texte. Le cirque apparaît comme un centre dans la mesure où, pour les narrateurs-personnages, il est l'unique espace de la géographie lodsienne qui fasse *lieu*. Le cirque intervient peu dans le cheminement de

Romain Durieux, le personnage de *Quelques Jours à Lyon* : son espace intéresse essentiellement les personnages des récits homodiégétiques, ce qui invite à le mettre en relation avec les autres espaces qui se manifestent comme un espace mental dans les fictions lodsiennes.

Ce qui distingue en effet le cirque réside tout d'abord dans le nombre de toponymes qui le convoquent dans la narration, de sorte que son existence pour l'enfant lodsien ressortit essentiellement à ce réseau de signes. Ces toponymes sont pour la plupart d'origine créole ou malgache : ils reflètent en cela les incursions séculaires des esclaves puis des travailleurs dans ses hauts. Il n'en est pas moins la propriété des « grands blancs », comme le rappelle le narrateur de *La Morte saison* (« le cirque des Vilette », p. 44) et fait partie du domaine. Il est aisé de procéder à une lecture de l'appropriation de l'espace qui aliène, dans l'acception littérale du terme, tout ce qu'il recouvre, jusqu'aux signes qui l'identifient en tant que lieu.

A l'instar d'une île dans une île, il est dépeint comme un espace clos circonscrit par son « rempart montagneux », maintes fois évoqué (« la chaîne des Trois-Salazes », *BDV*, p. 186, pour ne retenir que cet exemple). Cette ceinture sert à le dénommer dans la prose lodsienne. Les quatre pitons retenus dans *Le Bleu des vitraux*, *Sven* et *Quelques Jours à Lyon*, représentent autant de points qui la signalent. La Roche Ecrîte²⁰⁵ et le Piton « d'Anchain » (*BDV*), (« d'Enchain », *QJL*, p. 99) sont les monts les plus fréquemment évoqués. Notons que les deux graphies en usage du toponyme de ce dernier piton rappellent sa créolité. D'autre part, la Roche Ecrîte acquiert dans *Le Bleu des vitraux* une fonction narrative, dans la mesure où, lors des déambulations de Yannou dans le cirque, l'atteindre représente le début de son émancipation de l'emprise qu'exerce sur lui le clan familial. L'attraction, « l'appel » du cirque, pour l'enfant, est probablement lié au triomphe de la nature qu'il manifeste et qui s'étend sous les yeux de ses propriétaires. Leur soif de contrôle n'a pas réussi ni à pénétrer, ni à entamer la luxuriance de sa végétation tropicale. Plutôt qu'un espace rebelle, il apparaît comme un lieu qui a résisté à leur voracité dominatrice.

²⁰⁵ Cf. Ce site au nom programmatique est évoqué successivement pages 47, 51, 180, 181, 186, et 187 (*BDV*). Il partage deux convocations communes, dans ce récit, avec le piton d'Anchain [sic], et apparaît aux pages 46, 47, 161, 163, et 186 (*BDV*).

Les nombreuses évocations des plaines, des îlets et des prairies dotent ce lieu d'une surface. La Plaine des Cafres est celle qui connaît le plus grand nombre d'occurrences. Elles figurent toutes dans le récit liminaire, *Mademoiselle*. Force est de constater que la diégèse n'investit pas pour autant cet espace, dans lequel les personnages évoluent peu. Comme la plupart des toponymes qui se rapportent au cirque, l'énonciation ne le convoque qu'en tant qu'indicateur de lieu. Ce choix n'est pas signe d'une moindre importance de cet espace dans la géographie imaginaire, mais indique bien un investissement différent qui correspond à sa fonction spécifique dans l'enspacement des narrateurs-personnages.

A la différence de la grande maison, le cirque se caractérise aussi par un relief. Néanmoins, il serait hâtif de le considérer, pour cette raison, comme le pendant antithétique de celle-ci. Ce relief accidenté est traversé par la toile des eaux. Les mares, les étangs, les bassins et les rivières, particulièrement ces dernières pour les détours qu'elles imposent aux personnages, tendent à apparenter le cirque à un labyrinthe. Pour apprécier l'appropriation subjective de ce dédale sémiotique, il faudrait disposer d'une étude qui rendrait compte de l'apparition de ces toponymes dans l'île et des processus qui ont présidé à leur adoption et à leur officialisation. Nous n'avons malheureusement pas connaissance de l'existence d'un tel travail. Plus souvent, la prégnance de l'eau dans le cirque est le fait d'une déclinaison de substantifs précédés de l'article défini, parfois de notoriété, tels que : « l'étang » (p. 13, *LMS*), « les étangs » (p. 44, *BDV*), « le bassin » (p. 25, *LMS*), « les bassins » (p. 47, *BDV*), « la ravine » (p. 25, *SV*), « les ravines » (p. 47) et « la gorge » (p. 55, *LMS*). L'emploi au pluriel de ces substantifs qui revêtent une valeur généralisante indique implicitement une extension du champ visuel. Pour ce qui est des « mares », il est intéressant d'observer que nombre d'étendues d'eau, parce qu'elles ont rendu un site hospitalier pour l'homme, sont à l'origine de l'implantation de quelques familles qui ont donné lieu à des hameaux. Ceux-ci ont pris le nom de l'étendue d'eau voisine. Ce nom reste souvent le dernier témoin de l'existence de ces mares. Dans les fictions étudiées, la « mare à Poule d'Eau »

(BDV²⁰⁶) se distingue nettement. Nous proposons, en dernière page des annexes, la carte des rivières lodsiennes que nous avons établie. Elle montre avec évidence l'intérêt particulier porté au nord-est du cirque. Or, cette zone située dans le repli du cirque fictif est celle qui a été, sauf erreur de notre part, la première raliée au littoral par l'autorail. Le paradoxe est levé si l'on admet que l'espace géographique du cirque représente l'espace de l'émancipation, dans un premier temps subjective, puis physique, des narrateurs-personnages. Ainsi la géographie réelle convoquée scande-t-elle les étapes de la vie psychique des personnages. Une analyse diachronique des occurrences, semblable à celle à laquelle nous avons soumis les autres espaces lodsiens, serait en mesure d'étayer cette hypothèse et de mettre en relief les spécificités de l'irruption de l'espace du cirque dans son *écriture-espace*. Nous réservons cette analyse à un travail comparatiste ultérieur qui opèrerait une mise en regard de cet espace non seulement avec l'océan et la mer, mais également avec l'espace marécageux de la lagune. Il faudrait également observer sa forêt, la mettre parallèle d'une part avec les jardins policés des maisons domaniales, d'autre part avec l'horizon du pôle. Ceci permettrait de mettre en valeur les qualités de « l'obstacle » qu'elle oppose au regard des habitants du cirque.

²⁰⁶ Mention directe en est faite par son toponyme aux pages 42, 47, 50, 52, 89, 163 et 185.

Troisième Partie

Comme si,

L'Entre-deux de la comparaison et de la métaphore

« C'est comme s'ils avaient toujours à chercher le chemin pour parvenir où ils sont déjà. » L'Attente l'oubli, Maurice Blanchot²⁰⁷

« L'image doit sortir du cadre. », Maître Pacheco à Vélasquez, cité par Gérard Genette, Métalepse, de la figure à la fiction²⁰⁸

²⁰⁷ Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 2000, p. 92.

²⁰⁸ Gérard Genette *Métalepse, de la figure à la fiction*, Paris, Editions du Seuil, 2004, p. 80.

Le « *comme si* » apparaît dans la langue romanesque de Jean Lods comme la figure de prédilection de cette *écriture-espace*. Du fait qu'elle s'empare des diverses lacunes du sens, elle contribue à la signaler en tant que parcours. En collecter les occurrences et les organiser selon leurs nuances sémantiques principales constituent deux préalables nécessaires à l'analyse de cette exploration du sens à laquelle se livre l'*écriture-espace* de l'auteur.

Le dire fantasmatique procède à diverses analogies. L'écriture veut saisir, fixer, autant que rapprocher. Donner une existence, par les mots, à ce qui n'en a plus, peut-être n'en a jamais eu ailleurs que dans l'imaginaire d'un auteur habité par l'imagination de l'enfant qu'il a été. Il importe de rapprocher ce qui est et ce qui n'est pas. Informer, s'informer de ce rapprochement, passe par la comparaison, les images impressives et la métaphore. Il s'agit moins d'imiter, de faire vrai, que de faire exister en explorant les ressemblances. Pour exprimer cette réalité fugitive et intangible qu'est le fantasme, le narrateur cherche à repousser les limites du dire en recourant de façon récurrente à l'outil qui associe le sème comparatif à la modalité virtuelle, « *comme si* ». L'écriture se plaît à se corriger, à explorer ce qui est, ce qui réside dans l'écart qui sépare ou unit ce qui ressemble et ce qui est en train de sourdre. Ce « *qui n'est pas encore* » est pourtant déjà là, car il préside à la ressemblance opérée. Ce « *fait de style* », pour reprendre l'expression de Henri

Morier²⁰⁹, nous semble raconter une autre histoire que ne cessent de relater les romans lodsien. A peine cachée, à peine révélée, cette histoire du *comme si*, cette histoire *comme si*, est signe d'une « vie secrète ». S'il est quelque peu hasardeux de tenter d'en dégager les clefs, il importe d'étudier le sort textuel réservé à cette diégèse mise en abîme. Signale-t-elle l'amorce d'un autre texte, une menace de rupture de la trame diégétique, ou la trace à suivre émanant de l'*autor-ité* du texte ?

Précisons avant de poursuivre que l'importance du fait comparatif dans l'écriture lodsienne est telle que celui-ci ne saurait être étudié ici dans son ensemble. Nous avons délibérément choisi comme objet d'étude la comparaison introduite par la locution conjonctive « comme si », dans la mesure où dans une écriture qui fait une telle place aux constructions et scénarios fantasmatiques, elle témoigne d'une réflexivité et d'une réflexion des narrateurs sur les vérités exposées, ainsi que d'une mise en scène qui incombe à l'auteur de celles-ci à celles-là, de celles-là par celles-ci, et réciproquement. Il importe tout d'abord de situer ces dernières dans l'ensemble du fait comparatif propre à l'œuvre lodsienne. Par souci de clarté et pour ne pas alourdir les occurrences retenues, nous avons exclu de notre dénombrement les comparaisons introduites par la conjonction simple, « comme », lorsqu'elle a pour valeur sémantique « comme si ». Pour rendre compte de l'ensemble du fait comparatif dans une œuvre littéraire, une étude se devrait d'associer à l'observation de ces propositions comparatives celle des comparaisons exprimées à l'aide des verbes d'état, tels que « paraître, sembler » et « ressembler », ainsi que celles réalisées par des périphrases verbales du type « avoir l'air (de) ».

Considérons l'*autor-ité* comme ce qui se manifeste de / dans la nébuleuse fantasmatique dont témoigne un texte fictif et comme la dynamique qui préside à cette manifestation. Elle peut échapper à l'auteur, partiellement ou totalement. Les trois cent treize occurrences de comparaisons introduites par « comme si » révèlent cette *autor-ité* à l'œuvre dans la fiction lodsienne. Elles sont intimement liées au plus vaste ensemble constitué de comparaisons dites « figuratives », introduites par « comme ». Nous empruntons cette terminologie à Michèle Aquien

²⁰⁹ Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 (1^{ère} édition, 1961).

qui, dans son *Dictionnaire de poésie*, se hâte de rappeler que « toute comparaison n'est pas une figure ». Elle reprend, en effet, la distinction qu'opéraient les Anciens entre la comparaison simple (la *comparatio*) et la comparaison figurative (la *similitudo*). La première établit un « rapport entre deux éléments qui appartiennent à un même système référentiel dont l'un sert à mesurer l'autre ». L'outil de comparaison « comme » indique le degré d'égalité, ainsi que le confirme l'exemple « Pierre est fort comme son père ». Cette comparaison ne saurait constituer une figure, contrairement à celle qui « fait intervenir une représentation mentale étrangère à l'élément comparé ». Ce type de comparaison, dite « figurative », est largement représenté dans l'écriture romanesque de Jean Lods. Preuve en sont les neuf cent quatre-vingt quatorze occurrences que nous avons relevées dans notre corpus :

Tableau n°7 : Occurrences de la comparaison construite avec *comme*

<i>Récits</i>	Nombre d'occurrences	Répartition sur l'ensemble des occurrences	Fréquence moyenne par page(s)	Part dans l'ensemble du fait comparatif par « comme » en %
<i>Le Silence des autres</i>	57	5,7 %	1,6	4,35 %
<i>La Part de l'eau</i>	246	24,7 %	-1	18,75 %
<i>La Morte saison</i>	178	18 %	1,3	13,6 %
<i>Le Bleu des vitraux</i>	189	19 %	1	14,5 %
<i>Sven</i>	128	12,8 %	1,75	9,75 %
<i>Quelques jours à Lyon</i>	145	14,6 %	1,76	11 %
<i>Mademoiselle</i>	51	5,1 %	1,9	3,9 %
Total	994	100 %	Moy. : 1,5	75,85 %

Force est de constater que le « fait de style » tend à devenir un fait de langue, de la langue personnelle de l'auteur autofictionnel. En effet, les mille trois vingt-huit pages que compte l'œuvre lodsienne donnent à lire près de mille comparaisons figuratives, soit en moyenne une occurrence (et même un peu plus) toutes les deux pages. Néanmoins, leur répartition d'un récit à l'autre témoigne, indépendamment de la longueur des romans, d'un appauvrissement de la convocation de ces comparaisons, au fur et à mesure que l'on progresse dans l'œuvre. Mais cet « appauvrissement » doit être mis en relation avec l'évolution inverse que connaît le recours à la comparaison introduite par « comme si ». D'ores et déjà, l'on peut remarquer que *Le Silence des*

autres et *La Part de l'eau*, les romans lodsisiens les plus insulaires probablement, et *Le Bleu des vitraux*, juste devant *La Morte saison*, sont les récits les plus prolixes en comparaisons figuratives. L'île de La Réunion des années 1950, convoquée par la mémoire, constitue, dans ces deux fictions, la scène de prédilection où se rejoue le théâtre familial. L'éloignement dans le temps des événements évoqués peut y expliquer l'abondance de ces comparaisons. Ces quatre récits invitent à interroger le fait de langue comparatif en regard de l'insularité.

A l'exception des comparaisons entrées dans l'usage, les comparaisons figuratives, qui introduisent selon Dupriez²¹⁰ un actant ou un qualifiant au moyen de l'outil de comparaison *comme*, constituent toutes des images impressives et, par conséquent, des faits littéraires. Pour Henri Morier, l'image impulsive « ne repose pas sur la comparaison objective, valable pour chacune de deux réalités connues, mais sur la comparaison subjective, établie entre un objet connu et un second objet sans rapport formel, de poids, de masse, ni de couleur avec le premier, mais qui produit sur la sensibilité de l'auteur une impression analogue à celle que produirait le premier. »²¹¹. Ainsi la comparaison introduite par « comme si » constitue-t-elle également une comparaison impulsive et ressortit-elle à ce réseau d'impressions. Le tableau que nous proposons des occurrences que nous avons étudiées permet d'apprécier la complémentarité des comparaisons figuratives impressives par « comme » et de celles introduites par « comme si ».

²¹⁰ Bernard Dupriez *Gradus, Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union Générale d'éditeurs, 1984, p. 122-123.

²¹¹ Henri Morier, *ibidem*, p. 546-547.

Tableau n°8 : Occurrences de la locution conjonctive *comme si*

Romans de Jean Lods	Nombre d'occurrences	Répartition sur l'ensemble des occurrences en %	Fréquence moyenne par page(s)	Part dans l'ensemble du fait comparatif par « comme » en %
<i>Le Silence des Autres</i>	9	2,8 %	10	0,7
<i>La Part de l'eau</i>	30	9,45 %	7,5	2,3
<i>La Morte Saison</i>	52	16,35 %	4,5	4
<i>Le Bleu des Vitraux</i>	75	23,6 %	2,6	5,7
<i>Sven</i>	64	20,1 %	3,5	4,8
<i>Quelques Jours à Lyon</i>	75	23,6 %	3,4	5,7
<i>Mademoiselle</i>	13	4,1 %	7,5	1
Total :	318	100 %	Moy. : 5,6	24,2 %

Les comparaisons introduites par « comme si » sont moins nombreuses que celles introduites par la conjonction simple. Ces propositions représentent un quart de l'ensemble du fait comparatif introduit par « comme » (24,2% des occurrences retenues). Deux observations s'imposent. Elles sont de plus en plus nombreuses à mesure que l'on progresse dans l'œuvre, au fil des textes. En fait, plus la narration s'éloigne dans le temps de l'enfance mise en scène, plus elle recourt à cette forme de comparaison hypothétique.

Elles connaissent souvent un *sort* symétrique à celui de l'ensemble des comparaisons figuratives introduites par « comme ». On peut pratiquement, en effet, dégager des rapports de proportion. Ainsi les deux premiers romans de Jean Lods, publiés respectivement en 1973 et en 1977, donnent-ils à lire deux fois moins de comparaisons hypothétiques qu'ils n'offrent de « comparaisons impressives ». En revanche, *Quelques Jours à Lyon* double le nombre de comparaisons hypothétiques en regard des comparaisons figuratives « simples ». Dans les autres romans, un nombre d'occurrences de comparaisons introduites par « comme » est relativement équivalent à celui des comparaisons introduites par « comme si ». Il est intéressant de mettre en relation cette équivalence avec le fait que, lors de la composition de *La Morte saison* et du *Bleu des vitraux*, l'auteur était en rupture avec l'île de l'enfance, alors qu'il connaissait une relation plus

apaisée avec la Réunion, lors de la composition du réquisitoire que constitue à bien des égards *Mademoiselle*.

Afin d'aider à l'identification de notre objet d'étude et à la communication de nos analyses, les chapitres suivants en appellent fréquemment à l'analyse syntaxique empruntée aux grammairiens. Pour ce qui est de la comparaison introduite par « comme si », la difficulté de l'analyse grammaticale réside sans conteste dans la juxtaposition de deux conjonctions qui ont chacune un sens bien distinct : la première réfère à la comparaison, alors que la seconde exprime une condition. De ce fait, les grammaires françaises montrent une certaine hésitation quant à l'identification de ces propositions : ressortissent-elles au système comparatif ou au système hypothétique ? Les langues européennes témoignent d'une difficulté analogue. En allemand comme en anglais, le système comparatif tend à l'emporter. La locution germanique *als ob* introduit pour certains une proposition subordonnée comparative²¹², tandis que the *subordinate conjunction, as if*, introduit an *adverb clause* qui exprime une comparaison. En revanche, la grammaire espagnole envisage en général deux conjonctions distinctes qui donnent lieu à une subordonnée hypothétique précédée d'une subordonnée comparative passée sous ellipse. A l'instar des grammaires anglaises, les analyses espagnoles s'intéressent à cette subordonnée pour le temps et le mode du procès qu'elle renferme. A la différence du français, ces trois langues emploient le subjonctif pour rendre compte de la modalité virtuelle qui affecte ces subordonnées.

La *Grammaire méthodique du français* fait peu de cas de cette proposition subordonnée dont elle analyse le *comme si* introducteur comme une « pseudo-locution conjonctive »²¹³. Ainsi invite-t-elle à envisager séparément les deux conjonctions et à se reporter aux chapitres relatifs à l'une et à l'autre de ces conjonctions. L'ouvrage n'évoque donc pas la subordonnée introduite au moyen de la « pseudo locution ». Mais la présence de la conjonction *comme* permet de l'intégrer dans l'ensemble des systèmes comparatifs qui sont considérés comme des subordonnées

²¹² Daniel Bresson, *Grammaire d'usage de l'allemand contemporain*, Paris, Hachette, 1996, page 40.

²¹³ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 504, remarque 2.

circonstanciennes (chapitre XV, p. 514). Seul le fonctionnement de celles qui sont introduites par la conjonction *comme* est décrit : elles entrent en relation avec la principale pour formuler une comparaison qualitative, pour ne retenir que ce trait. D'autre part, l'analyse des subordonnées introduites par *si* offre quelques éclairages qui intéressent l'objet de notre étude. Le « si » de la locution qui nous préoccupe relève de l'emploi hypothétique reconnu à la conjonction (p. 508). Un grand nombre des occurrences étudiées ci-après montrent que l'emploi de cette conjonction est le fait des « effets de sens produits » tant par « les formes verbales » que par « les contenus propositionnels ». La modalité virtuelle de la proposition ne ressortit pas exclusivement à la conjonction. De plus, l'une de ses particularités, quel que soit son emploi, réside dans le fait de « présupposer le cadre situationnel, sans l'asserter comme fait particulier ». Selon les grammairiens, seul le contexte « permet d'interpréter ce cadre comme conditionnel, implicatif ou contrastif ». La plupart des occurrences lodsiniennes s'inscrivent dans un cadre tantôt « implicatif » lorsqu'il induit le contenu de la proposition, tantôt « contrastif », dès que le contenu propositionnel se détache de la situation et ressortit à la subjectivité du narrateur. Pour ce qui est de la concordance des temps liée à l'emploi de la conjonction *si* qui permet de « préciser les nuances des emplois de la conjonction » (p. 509), on constate aisément, au travers de nos occurrences, qu'elle n'a aucune pertinence dans le cas des subordonnées introduites par la locution *comme si*. C'est également pour cette raison qu'il nous semble difficile de rendre compte de ces subordonnées en analysant le *comme si* introducteur comme le fait de deux termes distincts qu'il faut appréhender grammaticalement et sémantiquement de façon séparée.

Dans *Le Bon usage*, Maurice Grevisse accorde une place au *comme si* dans la liste des « principales locutions conjonctives de subordination ». L'auteur se hâte de préciser que le groupe de mots « peut être considéré comme la suite de deux conjonctions plutôt que comme une véritable locution » (p. 1557, § 1025). La proposition introduite par *comme si* fait l'objet d'un paragraphe à part entière dans le chapitre VII, « La proposition adverbiale de condition » (p. 1688). Cette classification n'est pas sans évoquer la nomenclature anglaise (« *adverb clauses* »).

Cependant, elle ressortit en français à la condition, et non à la comparaison. Pour ce qui est de la concordance des temps, cette proposition conditionnelle « est d'ordinaire à l'indicatif imparfait ou plus-que-parfait ». La langue littéraire peut recourir au subjonctif plus-que-parfait à valeur de conditionnel passé, temps et mode conservés en espagnol. Grevisse reconnaît que l'on trouve parfois d'autre temps : le subjonctif imparfait, le futur et le présent. Il ne propose aucune correspondance entre le temps employé et les nuances de sens que peuvent recouvrir ces propositions. L'emploi absolu représenté par l'expression figée « Faire comme si », sans proposition, est le fait de la langue familière, et doit être rapprochée de la formule synonyme et plus rare « faire celui qui » (§ 217, remarque 2, p. 306). La locution introduit une proposition de manière elliptique. Dans l'œuvre lodsienne, une dizaine d'occurrences relèvent de cet emploi, mais elles semblent synonymes de la périphrase verbale « faire semblant ».

Face à l'embarras dont témoignent les analyses des grammairiens et en regard des occurrences étudiées, nous choisissons d'envisager les termes introducteurs (*comme* et *si*) de ces propositions subordonnées comme constitutifs d'une locution conjonctive. De ce fait, la proposition ainsi introduite peut être désignée par les termes de « comparaison hypothétique ». Loin d'être satisfaisante du point de vue de l'analyse stylistique, linguistique et sémantique, cette appellation a le mérite d'avoir quelque crédit sur le plan morphosyntaxique. Le contexte seul semble permettre de déterminer la dominante comparative ou la dominante hypothétique de sa valeur sémantique, sans que l'une puisse exclure l'autre. Une étude philologique, qui ne saurait être entreprise ici, serait susceptible d'expliquer l'emploi presque exclusif, dans la langue française, du mode indicatif, dans cette comparaison que les latins connaissaient (*velut si* suivi du subjonctif).

Le *comme si* semble avoir également embarrassé les stylisticiens, comme en témoignent les diverses descriptions qui se montrent rapidement lacunaires, sinon discutables lorsqu'on les confronte à des textes contemporains. À l'hésitation des grammairiens entre la comparaison et l'hypothèse se substitue celle des stylisticiens entre la comparaison et la métaphore. Dans son étude *Les Figures de style*, Henri Suhamy évoque les images « impressives » (il reprend là la

terminologie de Morier) ou « hypothétiques » (p. 34) introduites par « la locution *comme si* » qu'il dénomme « comparaison chimérique ». Du point de vue stylistique, elles ressortissent au métaphorique, alors que, « par la syntaxe », elles « s'apparentent plutôt aux comparaisons » (*ibidem*). Selon Henri Suhamy, ces images supposent le comparant factice. Or, le narrateur lodsien recourt souvent à la comparaison hypothétique lorsque le comparé revêt un aspect de *dé-réalité*. Le comparant s'impose alors par contraste en raison de l'authenticité qui le caractérise. Sans être une métaphore, la figure qui nous intéresse possède de celle-ci sa dimension heuristique. De plus, à l'instar du trope, elle relève d'un mécanisme qui consiste à « créer des connexions sémantiques », mais non pas entre une chose et une autre, mais entre deux perceptions ou deux compréhensions distinctes d'un objet, d'une situation. Joëlle Gardes-Tamine²¹⁴, qui cite là Jacques Schlanger, s'empresse d'ajouter dans un même article que cette création a lieu « dans une organisation discursive ». Dès lors, le contexte est essentiel, dans la mesure où il détermine, comme le remarque Lallot pour la métaphore, « le rôle de régulateur de la référence ». Il en est souvent de même du co-texte. L'image exprimée par la comparaison hypothétique peut être rapprochée des métaphores *in praesentia* lorsqu'elle rapproche — cas le plus fréquent dans l'œuvre lodsienne — deux propositions, la principale et la subordonnée. Mais elle peut également associer deux éléments « syntaxiquement disparates ». En effet, le comparant exprimé par la subordonnée peut compléter plusieurs des phrases qui précèdent celle dans laquelle il apparaît. Par ailleurs, il faut remarquer qu'à l'instar de la métaphore et à la différence de la simple comparaison figurative introduite par « comme », la comparaison hypothétique n'est pas réversible. Ainsi, comme la métaphore, est-elle « discursivement orientée », pour reprendre l'expression de Joëlle Gardes-Tamine.

Dans son essai, *L'Activité théorique*, Jacques Schlanger²¹⁵ considère le métaphorique comme « l'indice même de la dimension expressive de la rationalité ». Force est de constater que nombre

²¹⁴ Gardes-Tamine, « La métaphore, entre *translatio* et *translatum* », publication inédite des notes de Joëlle Gardes-Tamine à la 5th international conference on researching and applying metaphor, (RAAM), Paris 13, septembre 2003.

²¹⁵ Jacques Schlanger, *L'Activité théorique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1983, p. 261.

des occurrences étudiées reposent sur le rapport de causalité. Ces comparaisons interrogent et fondent d'un même mouvement associatif la vérité de l'objet comparé. Elles résultent d'une construction mentale et constitue souvent simultanément le processus qui met celle-ci à l'œuvre, et cela selon une logique causale. La valeur hypothétique de la locution confère à la causalité explorée des nuances que nous avons regroupées en trois groupes : la cause présumée, la cause inventée et l'interprétation. Ils ont en commun d'interroger la compréhension qu'a le narrateur de la vérité qu'il se donne à observer.

Etymologiquement, le propre de la comparaison (*comparatio*) réside dans le fait de rassembler « des éléments semblables ». L'une des caractéristiques de la comparaison hypothétique est justement de pouvoir déroger à cet emploi. Il arrive que, dans cette figure, le fait comparatif renoue avec son adversaire traditionnelle en rhétorique : la similitude. Cette dernière « consiste à affirmer comme *similes* ce que l'on sait être *disparés* » (*La Tâche aveugle*, Charbonnel, 1991, p. 17, cité par Gardes-Tamine, *ibidem*). Or, un certain nombre de comparaisons hypothétiques lodsiniennes posent comme identiques des éléments qui ne sauraient l'être de façon objective et effective. Ainsi explorent-elles la vérité de la perception et celle de la chose perçue.

Il en est de même des occurrences qui ravivent l'emploi absolu de la locution *comme si* et qui intéressent la simulation. « Pour de semblant » ou « pour de faux », disent les enfants. Ces comparaisons parachèvent la mise en scène de la convocation romanesque de l'enfance, en contribuant à faire de celle-ci le théâtre de la réconciliation de toutes les perceptions contradictoires. Elles manifestent la mise en abîme de la scène imaginaire dans la trame fictionnelle.

Cette figure métaleptique repousse les limites du dire, donc du conçu / concevable, du perçu / percevable, par conséquent de la réalité partagée / partageable. C'est pourquoi elle est particulièrement propice à la retranscription de ce *mode d'être à l'espace* en devenir qu'est l'*enspacement* pluriel, à en signifier les devenirs. Dans la mesure où elle échappe non sans une

certaine grâce, aux « contraintes » de l'identification du référent envisagé, où elle dénonce la transgression qu'elle énonce, sa torsion entretient un rapport privilégié avec la *Kbôra*.

Le *comme si* lodsien ne se borne pas à faire énigme. Il témoigne d'une tentative de dépasser les faillites de la causalité, comme il signale l'irruption du fantasme dans l'appréhension qu'a le narrateur de la diégèse qu'il relate. Simultanément, il offre de multiples façons au narrateur d'occuper cet espace vide que lui impose la lacune immédiate et nécessaire de l'écriture du passé. Il importe de tenter de saisir comment, d'instrument de cette écriture mémorielle, il parvient à l'instrumentaliser. Pour ce faire, nous abordons successivement les trois significations principales que recouvre cette locution : la cause présumée qui reste de l'ordre de l'hypothèse, la cause inventée en observant l'explication et l'interprétation, et pour finir l'instrumentalisation de l'analogie par le jeu des similitudes et par la simulation. Ces trois significations coïncident avec trois processus de la connaissance, essentiels à la construction du sujet : l'hypothèse, l'invention en tant que proposition qui se manifeste dans sa caducité et la sélection, avec sa part d'oblitération, que suppose l'analogie. Ainsi notre réflexion progresse-t-elle de l'analyse qui est le fait de la causalité interrogée et qui tend à correspondre, dans le cas du *comme si* lodsien, à un refus de cause et de sens, à la production de sens qui consiste ici à substituer sa vision personnelle à la réalité perçue, pour en venir au vertige de l'analogie.

Chapitre 1

La Cause présumée

Avec la cause présumée, le monde fictionnel aléthique rivalise avec l'*épistémè* de la narration. L'énonciation narrative construit à partir de traces ou d'indices saisis dans la *réalité* un réseau d'hypothèses grâce auxquelles il s'efforce de donner du sens à ce qui échappe. La comparaison hypothétique qui a cette valeur causale avoue autant la faillite du sens que la soif de contrôler les événements comme les êtres. De toutes ces hypothèses hybrides étudiées, elle est celle qui a le moins à faire avec le doute. Son aventure est ailleurs. Preuve en est le fait que lorsque la réalité refuse une vérité au sujet ou lorsqu'il refuse ce qui pourtant s'impose, cette qualité d'hypothèse est mise au service de l'invention. Observons tout d'abord comment cette figure qui exhibe un raisonnement s'embarrasse peu de la logique.

A. Le Probable possible/ plausible

Le bilan des occurrences qu'illustre le tableau suivant montre une évolution croissante de l'emploi de ces propositions hypothétiques jusqu'au *Bleu des vitraux*. Ce fait qui ressortit à la langue intime des narrateurs-personnages met en relief une première « période » dans l'œuvre de

Jean Lods, dominée par le besoin de comprendre non pas tant le passé lui-même que son appréhension. Son emploi moindre après 1987 signale l'entrée dans la maturité, l'acceptation du « ne pas savoir / ne pas tout comprendre ». Avant cela, l'intellection s'empare de tout ce qui lui fait barrage. Si elle ne peut vaincre par le bon sens, elle recompose, si bien que les causes supposées sont les auxiliaires privilégiés de cette autre histoire qu'est cette invention exhibée.

Tableau n°9 : Occurrences de la proposition conjonctive exprimant la cause présumée

Romans	Nombre d'occurrences
<i>SDA</i>	-
<i>LPE</i>	10
<i>LMS</i>	19
<i>BDV</i>	44
<i>Sv</i>	34
<i>QJL</i>	27
<i>M</i>	5
Total :	133

A. 1. L'illocutoire

Le Regard. Par le regard, l'autre se manifeste à moi. Par le regard, je me manifeste à autrui. Le regard ne se limite pas à la perception visuelle. Il peut être autant instrument de communication que message, selon l'expression qu'il livre. L'isolement insulaire que parachève la solitude des personnages lodsien donne lieu à un surinvestissement du regard. A l'instar d'un acte de parole, celui-ci revêt diverses nuances. Le narrateur exprime ou complète l'exposé de ces nuances par de nombreuses propositions conjonctives hypothétiques. Ainsi le choix de l'objet sur lequel il se pose peut-il indiquer un refus de regard : « Ses yeux noirs s'étaient posés brièvement sur Romain, avaient glissé aussitôt, se fixant sur Rananjalou comme si elle ne voulait pas voir celui qui l'accompagnait. » (*QJL*, p. 123). La furtivité du regard d'Hélène est exprimée avec insistance par l'adverbe « brièvement » et le verbe *glisser*. Les deux propositions juxtaposées sont redondantes et contrastent avec la participiale qui précède la proposition hypothétique. Le fait est qu'elle ne voyait pas celui que le professeur s'appretait à lui présenter. L'hypothèse interroge donc le verbe « vouloir ». Elle est justifiée par les deux premières observations juxtaposées du

narrateur. La proposition qui clôt la phrase apparaît comme une déduction atténuée ou montre une précaution d'usage pour faire part d'une déduction, dans la mesure où la volonté prêtée à Hélène est induite par la sélection observée précédemment de l'objet regardé. Dès *La Part de l'eau*, la fuite du regard quant à son objet n'échappe pas au narrateur : « Il ne me regardait pas, comme si, au fond, ma réponse à sa question ne l'intéressait pas. » (p. 17). Le procès *regarder* qui appelle l'explication probable est de type négatif. L'indifférence à la réponse du stagiaire est liée à l'absence de regard sur le locuteur interrogé. L'isolement et le sentiment d'étrangeté du stagiaire ressortissent à ces regards qui, pourtant près de lui, l'excluent de leur champ de vision. Le patron de l'hôtel de la lagune regarde ainsi au-delà du stagiaire qui ne requiert pas son attention :

« Immobile près de la table, il regardait au-dessus de moi, à travers la fenêtre, ses yeux décolorés fixés sur le gris du brouillard et du sable, comme s'il percevait à travers ce rideau opaque le tumulte de quelque événement inattendu, tout son corps figé à la façon d'une image soudain stoppée dans un film, avec juste ses lèvres agitées de mots sans son qui me semblaient l'écho des lignes toujours décomposées tracées dans le ciel par les filets de brume. » (p. 25)

L'action de regarder mobilise tout le corps du patron. La perception de celui-ci lui attribue exclusivement les qualités de l'arrêt sur image dans une comparaison, alors que cet arrêt est aussi le fait du narrateur qui regarde le patron qui regarde. L'immobilité du regard est redoublée par celle du corps. Faute de partager avec le personnage le savoir sur l'objet regardé, le narrateur investit, par la probabilité, ce qu'il peut percevoir de la relation qu'entretient son hôte avec l'objet vu. La couleur du paysage observé (« gris » et « opaque ») semble avoir contaminé celle de la pupille des yeux (« décolorés »), de même que les lèvres aphasiques mais « agitées » reproduisent selon le narrateur les figures dessinées par la brume. La relation à l'objet se substitue à celui-ci, qui demeure au secret. La proposition hypothétique sépare les deux appositions au sujet qui portent respectivement sur le regard et sur le corps : le regard du narrateur élargit son champ de vision. Les éléments supplémentaires qu'il se donne ainsi ne lui permettent pas de soulever le mystère quant à l'objet regardé. Le regard apparaît souvent comme un outil permettant de lever un secret. Il en est ainsi de celui de Jeanne posé sur Tonio les premiers jours de son retour sur la lagune, tel

que le narrateur se l'imagine : « Le regard de Jeanne sur lui le gênait, comme s'il risquait de mettre à jour ce qu'il voulait garder secret. » (I, 20, p. 121). Le personnage regardé, du fait du pouvoir qu'il attribue au regard, éprouve un sentiment de malaise. Ici, le lecteur sait que le secret dont il est question est la maladie de Tonio. L'authenticité de la maladie relatée dans le reste du récit donne à lire la comparaison hypothétique comme une cause probable, d'autant plus que la proposition complétive du verbe *risquer*, affectée par la modalité volitive (« voulait »), confirme qu'il y a bien quelque chose de caché et que Tonio veut le dissimuler. Lorsqu'il s'efforce de dévoiler une vérité cachée, le regard est toujours accompagné du mutisme des deux personnages qui s'envisagent. Cet œil muet caractérise la méfiance du vieil homme du cirque à l'égard de l'enfant quant à la réception des coups de téléphone en son absence et quant à l'interdit de pénétrer dans sa chambre : « Il regarde fixement Sven comme s'il essayait de deviner ce que l'enfant pourrait bien dissimuler. » (p. 47). Dans le récit « tropical » de *Sven*, le verbe modal *pouvoir* est conjugué, dans la complétive du verbe *deviner*, au futur dans le passé : l'enfant s'apprête à cacher quelque chose au vieillard. Ce possible est affecté d'un degré d'effcience qui justifie l'effort d'anticipation de ce dernier. Les questions et les menaces qui précèdent et suivent cette phrase qui constitue une brève pause narrative dans le dialogue entre les deux personnages invitent le lecteur à adhérer à la probabilité émise par le narrateur quant à la motivation de ce regard. On sait que le gardien du phare éprouve également de la méfiance à l'égard d'Emmanuel : « Il me regarda comme s'il me soupçonnait de ne pas tout lui dire, mais il ne fit pas de remarque. » (p.29). La proposition hypothétique est complétée d'une proposition coordonnée qui la complète. Le prolongement dans le *réel* que celle-ci donne à celle-là tend à faire de cette dernière une illusion vraie. L'hypothèse devient causale. Si le regard est un moyen de savoir, il ne parvient pas toujours à ses fins, comme le montre l'image morte du regard perçant. Le texte l'explore la prenant dans son sens littéral. Ainsi dans *Le Bleu des vitraux* : « Aux regards qui le transperçaient comme une épée, à ceux qui le traversaient comme s'il n'existait pas et offrait la transparence d'une vitre ? » (p. 177). Les verbes des deux propositions relatives sont complétés chacun d'une

comparaison. La comparaison figurative « comme une épée » et la comparaison hypothétique indiquent que les procès *transpercer* et *traverser* sont ici dans leurs sens propres respectifs. La proposition hypothétique précise le pronom complément d'objet « le ». L'objet vu n'oppose aux regards qu'un vide et demeure insaisissable. Les regards ne voient pas. Une autre occurrence, dans *Sven*, confirme que la fonction du regard ne se limite pas à recevoir une perception visuelle. Les « petits yeux bruns » que pose le vieil homme sur le garçon lors de l'interrogatoire quotidien qu'il lui fait subir quant aux appels téléphoniques sont « fixés » sur l'enfant « comme s'ils le transperçaient, [...] » (p.52). Au lieu de voir ou de tenter de savoir, le regard blesse moralement celui sur qui il se pose. L'eau où a été immergée la dépouille de Tonio n'offre aucune réponse aux angoisses du narrateur :

« Quand j'arrivais à l'endroit où le corps s'était englouti je me penchais au-dessus de l'eau, cherchant à percer du regard les profondeurs troubles, comme si j'espérais y trouver une explication, un conseil, ou un réconfort. » (p. 158).

Le verbe *percer* a pour objet « les profondeurs troubles », une substance tangible, à l'instar du verre de la vitre qui caractérise de façon métaphorique la manifestation de Yann aux autres, dans l'exemple précédent. Dans la deuxième phrase, l'hypothèse complète le verbe *chercher* dont elle indique les trois objets. La narration met sous ellipse la représentation du site que se fait le narrateur-personnage. Dans cette représentation sont susceptibles de se trouver l'« explication », le « conseil, ou un réconfort ». De nouveau, la répétition justifie la comparaison hypothétique : la reprise en anaphore de la construction déictique « à ceux qui » et les trois syntagmes nominaux proposant une double alternative de termes mis sur le même plan, à la fin du dernier exemple. Le doute du narrateur qu'exprime la locution conjonctive, en modalisant l'espoir relatif au résultat de la recherche, suppose sa lucidité quant à l'inanité de celle-ci. La vacuité du regard affecte aussi la reconnaissance de la filiation dont il est pour Martin l'instrument. Il permet le mimétisme du fils avec le père :

« Et une fois ce visage fixé dans mon esprit, je m'y étais regardé comme dans un miroir, et j'avais tout fait pour lui ressembler, comme si je voulais que les Vilette pussent dire : "Il est bien le fils de son père." » (III, 4, p. 235).

Plus exactement, le mimétisme avec la représentation que l'enfant a de son père (« ce visage fixé dans mon esprit ») passe par le regard. La comparaison hypothétique semble proposer le but profond et caché de Martin enfant. Le verbe modal de volition implique une détermination dans le désir dont l'insatisfaction inéluctable est indiquée par le subjonctif imparfait. Les personnages lodsiens prêtent volontiers au regard un pouvoir magique, que décrit la subordonnée hypothétique : « Yannou regarde désespérément les pièces étalées, comme si de les hypnotiser allait changer leur valeur. » (p. 98). Le regard insistant est identifié à une hypnotisation susceptible de métamorphoser les cinquante-cinq centimes offerts en échange de l'exhibition de Lise. Le doute qu'exprime la comparaison, probablement inspirée par le vœu déçu de l'enfant, est le fait de l'autodérision du narrateur adulte. Il est possible que le pouvoir d'agir sur de la monnaie, attribué ici au regard, soit le fait d'une réminiscence de contes folkloriques ou d'opérations magiques dont l'auteur aurait été le témoin direct ou indirect.

Au chapitre VI de son ouvrage²¹⁶, *Magie et sorcellerie à La Réunion*, Robert Chaudenson indique que les pièces de monnaie constituent des « objets magiques » fréquemment employées. Il précise :

« On retrouve des pièces dans des remèdes. « La « garantie » ou « garde-corps » se présente souvent sous des formes voisines de celles des scapulaires. Un sachet d'étoffe contient l'objet magique et le préserve des regards (y compris de celui du porteur de la « garantie » qui ignore ce que contient, en fait, le sachet). Le sac peut alors renfermer des pièces de monnaie, des médailles, mais aussi souvent, des formules ou des représentations magiques. ».

L'enfant lodsien, comme les scènes des amulettes et de la possession de la « vieille Hoareau » le prouvent dans *La Morte saison*, est très sensible aux croyances populaires. Si l'on ne peut savoir s'il y a lieu de réaliser ce rapprochement, quand bien même on interrogerait l'auteur sur ce qui a inspiré cette image impressive, cette information de Chaudenson est précieuse dans la mesure où le questionnement qu'elle appelle invite à penser l'écart qu'instaure la dérision du narrateur adulte à l'égard de l'enfant qu'il était. Pour ne pas céder à une lecture trop hâtive qui consisterait à

²¹⁶ Robert Chaudenson, *Magie et sorcellerie à La Réunion*, Saint-Denis, Livres-Réunion 1983, p. 93.

dégager un clivage que l'adulte mettrait en scène en attribuant à l'enfant qu'il était des croyances populaires, avec le procès d'intention qui pourrait en être fait à l'auteur, des investigations d'ordre anthropologiques seraient opportunes. Dans la mesure où elles nous écarteraient de notre propos et l'alourdiraient inutilement ici, nous nous contentons de signaler cette perspective de lecture possible. Le pouvoir magique attribué au regard est particulièrement investi dans *Sven*. La photographie que l'enfant trouve dans le missel en offre un exemple éloquent :

« Sven fixe cette photo, qui tremble entre ses doigts, comme si, à force de la scruter, il allait réanimer l'instant saisi et pétrifié à tout jamais, ou parviendrait à surprendre des détails qui se cachent en animaux craintifs attendant l'immobilité la plus absolue pour mettre le nez hors du terrier... » (p. 143).

La locution conjonctive « comme si » introduit une alternative qui propose deux raisons possibles à cette attention prolongée. Celles-ci se rejoignent : dans les deux cas, il est question que l'image fixe prenne vie grâce au regard. *Le Bleu des vitraux* donne à lire une scène similaire, mais vécue par le narrateur adulte :

« Elle [Anne-Sylvie] souriait, et moi, contemplant ce carton comme si l'intensité de mon regard, traversant le vernis brillant qui le protégeait, allait peu à peu raviver le pourpre de la treille et le vert des yeux lumineux fixés sur l'objectif [...] » (p. 20).

Le même fantasme est développé dans la comparaison hypothèse. Cependant, le narrateur adulte n'a de cesse de dénoncer l'illusion à l'œuvre, comme le rappellent les évocations successives du « carton », de son « vernis brillant qui le protégeait » et de « l'objectif ». Quelques pages avant la scène précédente, le thème du regard magique capable d'empêcher une finitude réapparaît : « Il la [une feuille de trèfle] fixe longuement sans y croire, comme si elle allait tout d'un coup disparaître. » (*SV*, p. 183). Le pronom personnel objet de la proposition infinitive « sans y croire » désigne la feuille trouvée sur le sabot de sa jument. La restriction ne porte pas sur la proposition conjonctive. La comparaison hypothétique suppose implicitement au regard le pouvoir de conserver *ad aeternam*. Cette finitude que peut métamorphoser le regard est identifiée à la mort, dans *Le Bleu des vitraux* :

« Je détaillais avec une sorte de ferveur la coulée charbonneuse de la chevelure s'opposant à

la blancheur laiteuse de la poitrine, comme si l'image de cette jeune femme inaltérable dans son sommeil aussi longtemps que ma mémoire serait capable de la restituer était ma réponse à la présence de ce cercueil où reposait une vieille qui avait pris la place de ma mère. » (p. 81).

La comparaison repose sur l'association traditionnelle de la mort à l'endormissement qui apparaît dans l'antithèse du « sommeil » et du « cercueil », antithèse parallèle à celle de la jeunesse (« jeune femme inaltérable ») et de la vieillesse (« une vieille »). Le thème du regard est le fait ici du procès « détaillais », lexème qui, au lieu de s'appliquer selon l'usage à une image tangible, est affecté ici progressivement à une représentation mentale. Le terme « image » indique que la comparaison porte sur l'objet « vu », le résultat d'une perception visuelle. Celui-ci est non seulement l'objet de la proposition principale, mais il est également développé dans le complément du nom *image*, noyau du syntagme nominal sujet de la proposition hypothétique. L'image mentale de la jeunesse éternelle de la mère supplante la mort trop réelle que représente la bière. Gouverné par l'imagination, le regard est susceptible de triompher du trop de *réel*. Ces causes probables montrent qu'il s'agirait donc tantôt de donner vie, tantôt de maintenir présent, grâce au regard. Mais, par ailleurs, celui-ci peut manifester l'irruption du principe de réalité. Tel est le cas dans *Quelques jours à Lyon*, lorsqu'Ivana rétorque à Romain que son père n'est pas fonctionnaire au château, comme les personnages des romans de Kafka : « — Pour rien, dit-il en la regardant soudain comme si c'était la première fois qu'il la voyait. » (p. 181). De fait, le charme est rompu, les projections fantasmatiques de Romain sur Ivana volent en éclats. Il semble la voir pour la première fois telle qu'elle est. Le regard est expliqué par la proposition hypothétique qui introduit une équivoque mise en relief par le tour présentatif. Dans les lignes suivantes, la description de la jeune Tchèque qui « ressemble à une femme de Klimt » montre que le réel ne fait irruption que pour s'effacer aussitôt. Le récit infirme la cause probable avancée par le narrateur. Lorsqu'un personnage fixe un autre personnage, le regard posé de façon prolongée semble se substituer à un acte de langage : « Je le fixe sans répondre comme si je ne comprenais pas, comme si je ne pouvais pas parler. » (*BDV*, p. 175). Le regard exprime autant l'impuissance à répondre de Yann qu'il tient lieu de réponse, comme l'indiquent les deux propositions hypothétiques qui complètent

le même verbe du dire « répondre ». Il en est de même au début de la séquence 11 du *Bleu des vitraux* : « Mais moi je revois mon père, les yeux fixés sur l'incendie qui embrasait le ciel derrière le cap Bernard, comme s'il me le désignait du regard sans oser le nommer. » (p. 127). Les verbes « désigner » et « nommer » employés dans la proposition hypothétique appartiennent au champ lexical de la parole. Le regard se substitue, aux yeux du narrateur-personnage, à un acte de parole. Insistant, il peut également appuyer un propos et, à ce titre, faire l'objet d'une modalisation qui tend à le confondre avec la parole émise. Ainsi le grand-père de Sven impose-t-il cette consigne : « — La prochaine fois tu demanderas : “ C'est Emmanuel ? ” Il le fixe intensément comme s'il ne lui avait jamais rien dit de si important : [...]. » (p. 70). La cause probable qui caractérise le regard lui attribue explicitement le statut d'un acte de langage. Il peut aussi, dans une conversation, indiquer quel est le véritable interlocuteur que se donne un personnage. Tel est le cas de Romain lorsqu'il dîne chez Elisabeth Keller : « Ses yeux ronds fixaient Elisabeth comme si c'était surtout à elle qu'il s'adressait. » (p.169-170). De fait, la nièce de son père est son interlocuteur véritable. Pourquoi le narrateur recourt-il ici au tour hypothétique ? Sans doute pour manifester la distance que prend en cet endroit l'instance narrative à l'égard du personnage.

Le Sourire, le rire, l'éclat de rire. Le rire peut venir signaler la fin du malentendu verbal, de l'incommunication. Il met un terme à la mise en échec du Verbe. Ainsi dans *La Morte saison* : « Elle eut un éclat de rire brutal, comme si soudain elle comprenait tout et possédait enfin la clé de l'énigme [...]. » (I, 14, p. 93). Dans la scène de tri qui ouvre *Le Bleu des vitraux*, le rire du Polonais est perçu, du point de vue du narrateur-personnage, comme l'indice de la compréhension de sa demande : « Il se mit à rire comme s'il avait enfin décrypté mon message : [...] » (p. 17). La coïncidence est mise en valeur par l'aspect inchoatif du procès. Ce n'est pas tant l'énoncé qui se refuse à la compréhension du brocanteur, en raison d'un possible barrage de la langue, que la résistance qu'éprouve ce personnage face à la violence du rejet qu'implique la demande de son client. On retrouve l'aspect inchoatif affecté au procès dans cette occurrence

extraite de *Quelques Jours à Lyon* : « L'homme allait s'interrompre, se mettre à rire comme si tout cela était une bonne blague, y couper court en frappant du plat de la main sur la table et en se levant. » (p.239). Cependant le procès « rire » fait l'objet d'une double aspectualisation : introduit par la périphrase verbale « se mettre à », il est saisi à son début de réalisation, du fait de l'aspect inchoatif ; complément du semi-auxiliaire à l'imparfait « allait » qui concurrence le conditionnel présent, la périphrase signale le début d'une action postérieure dans le passé. Le rire qui serait sur le point de commencer plus tard n'est pas effectif. La comparaison hypothétique modalise le rire et informe de l'écart entre la *réalité* perçue par Romain (« tout cela ») et la représentation qu'il avait de celle-ci. Ainsi ce rire attendu par le personnage coïnciderait-il avec la réduction, voire la disparition de cet écart. A l'inverse, dans *Le Bleu des vitraux*, le rire d'Anne-Sylvie, que nous avons évoqué dans le premier chapitre de cette partie, semble explorer cet écart :

« Ce rire déchaîné comme les vents échappés de l'outre d'Eole retentissait encore en moi aujourd'hui dans l'éblouissement et le tranchant intacts de ses éclats comme s'il avait traversé sans oxydation l'espace et le temps, [...]. » (p. 119).

L'écart entre les conventions surannées qui régissent le monde de la Veuve Toulec et le *mode d'être au monde* libre de ces contraintes. Le rire est décrit successivement au moyen d'une comparaison introduite par « comme », d'une métaphore et enfin d'une comparaison hypothétique. La comparaison simple en appelle au mythe, tandis que l'hypothétique, qui complète la métaphore, interroge sa permanence. Or l'image métaphorique procède d'une synesthésie : « l'éblouissement » sollicite le sens de la vue, tandis que « le tranchant » suppose le toucher. Les deux éléments de l'image impliquent une excitation de ces sens violente et susceptible de blesser, propre à laisser un stigmate, une trace. Les expansions « intacts » et « sans oxydation » exprime avec insistance l'absence d'altération. La comparaison hypothétique est appelée par l'adjectif « intacts » qu'elle justifie. L'écart est encore à l'origine du rire de Lise, lorsqu'elle fait part à Yann de sa faim : « Elle rit bêtement, avec une sorte de gêne, comme s'il y avait quelque chose d'inconvenant dans sa chambre. » (p. 151). Le rire nerveux s'efforce de cacher un malaise. La feinte du personnage donne lieu à une explication probable, qui devient à son tour feinte, mais

cette fois feinte du narrateur. Le monde fictionnel, aléthique, rivalise avec l'*épistémè* du narrateur. Ce simulacre de bonheur apparaît comme un rire de coupable, comme le suggère la comparaison. Le rire achève de se distinguer de ce qui est convenable : non seulement son caractère disgracieux lui retire toute motivation susceptible de le transformer en élément de communication, mais son aspect forcé annonce une transgression fautive aux yeux du narrateur, qui semble adopter là, à l'instar de la représentation de lui-même enfant, la rigueur de la morale catholique des Toulec, pour lesquels le plaisir et le bonheur sont forcément coupables. Le narrateur se laisse gagner par sa fiction d'enfance. Quelques pages plus avant dans le roman, le rire de Lise est caractérisé par deux comparaisons hypothétiques : « Lise qui retrouve ici son rire, comme si cette chambre avait été préparée pour elle, comme si enfin elle pouvait redevenir elle-même dans ce décor bâti pour une autre. » (p. 155). Les comparaisons ne s'enchaînent pas : chacune développe le déictique « ici » qui complète le verbe de la proposition principale. La reprise en anaphore de la locution produit une tonalité lyrique qui met en valeur le paradoxisme énoncé : Lise parviendrait à être véritablement elle-même dans un espace où tout n'est qu'apparence, aux yeux du narrateur. Le rire est explicitement présenté comme manifestation de l'*être-vrai*.

Deux occurrences présentent le sourire comme une manifestation illocutoire à une parole reçue. Observé par le narrateur-personnage dans *La Morte saison*, il a le statut d'une réponse : « Elle me sourit comme si c'était un compliment personnel que je lui avais adressé. » (II, 2, p. 131). La comparaison qu'il appelle révèle un malentendu. Martin signale par la construction hypothétique la mise en échec du message émis, qu'il a obtenu pour toute réponse. Dans *Quelques Jours à Lyon*, le sourire est notifié par le narrateur hétérodiégétique et omniscient, comme l'indique le verbe « sentir » : « Romain sentit qu'il souriait à la plaisanterie comme si on lui racontait une histoire qui ne le concernait pas [...]. » (p. 149). Il est autant le fait de la pointe sarcastique de Sonia, avec qui le personnage s'entretient, que le fait de la distanciation, du *bors-là*. Afin d'apprécier l'affrontement des deux personnages qui est aussi affrontement de deux discours, rappelons « la formule » par laquelle Sonia résume à Romain les circonstances de sa naissance :

« Vous êtes la conséquence d'un accès de paludisme ! Mais c'est moi qui ai eu la fièvre et c'est lui qui a déliré. Vous n'auriez tout de même pas voulu que nous laissions toute notre vie affectée par les séquelles d'une montée de température ! » (p. 149).

L'exercice de rhétorique tient lieu de discours sur / de l'origine. L'aspect lapidaire de la première assertion ressortit à la construction minimale de la phrase au type exclamatif. La suffisance de la locutrice apparaît dès les premiers mots : « vous êtes ». Ils annoncent de manière péremptoire une définition à laquelle peut se réduire son interlocuteur, à ses yeux. La conjonction d'opposition « mais » introduit une précision qui recourt à la reprise du tour de mise en relief par présentatif « c'est...qui... » qui réalise un balancement. L'emploi du pronom personnel « moi » en première position et la cause qui lui est affectée (« la fièvre ») dénoncent l'hypertrophie du moi de la locutrice. Les effets sont relégués à la troisième personne. L'adresse rhétorique éclate dans la pointe finale : tout d'abord, Sonia feint de prêter à son interlocuteur son argument (« Vous n'auriez tout de même pas voulu... »), elle prend soin ensuite de mettre en balance une cause presque futile due à un instant d'égarement (« les séquelles ») et une conséquence dramatique sur leur vie entière. L'antithèse cause-conséquence minore la première afin de justifier l'argument de l'abandon de l'enfant et de la non reconnaissance de celui-ci. Par cette formulation, Sonia parvient à faire glisser son auto-plaidoirie du côté du blâme, adressé à son interlocuteur. A ce discours assertif, reçu comme « une histoire qui ne [...] concernait pas » Romain, sur l'origine, s'oppose le discours du vraisemblable : Romain se sent réagir « comme s' » il était étranger à la réception de ce discours. L'explication qui éclaire la comparaison hypothétique (« tout cela lui paraissait si irréel, si peu en rapport avec sa propre vie ») montre que ce n'est pas tant le contenu de l'énoncé de Sonia que son énonciation et le principe de plaisir que manifeste le sourire qui suscite le sentiment d'étrangeté. Très différent est celui d'Ivana quand elle aperçoit son « bienfaiteur » : « Elle souriait comme si la venue de Romain constituait à elle seule une bonne nouvelle. » (p. 176). Manifestation d'un *être-là*, il salue la présence de l'autre à soi. Le tour hypothétique évite non seulement de prêter au personnage une affection enfantine, voire surfaite, mais également, de transformer le récit de l'amour des deux personnages en intrigue « fleur

bleue ». Cela grâce à la probabilité qui soumet un doute quant au savoir que détient la voix narrative sur ce qu'elle rapporte. Il en est de même lorsque le sourire constitue la probabilité même que soumet le narrateur. Tel est le cas dans *La Part de l'eau* : « Les petites rides au coin de ses yeux se creusèrent comme s'il souriait. » (p. 177). Les lèvres du chef de chantier restent immobiles et rendent l'expression du visage énigmatique. Seuls ses yeux se plissent. Le narrateur-personnage remarque dans un premier temps les plis et émet la probabilité de ce qu'ils expriment dans un second temps. La cause proposée réduit l'énigme en se gardant de la résoudre.

*Le Corps*²¹⁷. Le corps fait mystère, au sens de « ce qui est inexplicable pour la raison humaine »²¹⁸. Dès qu'il échappe à la compréhension de celui qui le regarde, il fait l'objet d'hypothèses qui s'efforcent de construire un sens, avec plus ou moins de succès. La probabilité est le lieu du dire par excellence où peut s'énoncer ce qui échappe. Dans cet auto-portrait du narrateur-personnage du *Bleu des vitraux*, le corps est en harmonie avec l'intériorité du personnage, mais reste perçu comme une entité indépendante du sujet :

« Moi-même, avec mon visage de fille [...], mes cheveux noirs aux mèches pointues, mes longs cils, mes bras minces et mes épaules étroites, comme si mon corps se faisait complice de mon désir de ressembler à ma mère. » (*BDV*, p. 69).

Implicitement, le corps n'est pas envisagé comme partie intégrante du sujet. L'hypothèse indique l'adéquation soma-psyché, à ce moment de la préadolescence du personnage. La personnification qui est le fait de l'expression « se faire complice » montre qu'il semble opérer selon ses lois propres. La probabilité offre par ailleurs la possibilité au narrateur d'énoncer, avec une certaine précaution, non seulement ce « désir de ressemblance à la mère », mais simultanément son identification au parent du sexe opposé. Dans la diégèse du roman articulée autour du thème de l'abandon de la mère, cette identification semble moins relever d'une perturbation de l'identité sexuelle que de l'incorporation du lieu du manque. *Mademoiselle* donne à lire une autre occurrence qui informe sur l'appréhension du corps de l'un des parents par le fils :

²¹⁷ Cf. Première partie de cette étude, chapitre 3, « Le Corps manifesté », p. 168-258.

²¹⁸ *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Les Dictionnaires Le Robert, 2000, volume 2, p. 2332.

« Elle [Marie-Claire, l'une des filles aînées des Nativel] me proposait d'être mon initiatrice à ce double mystère : celui de son corps et celui de mon père. Comme si l'un et l'autre étaient liés. » (p.56).

Dans la mesure où elle fait l'objet d'une phrase à part entière, la comparaison hypothétique est mise en relief. La probabilité qu'elle énonce est confirmée et expliquée dans la proposition participiale de la phrase suivante : « chacun des deux interdits, se confondant à l'autre et le renforçant » (p. 56). L'absence de virgules dans cette proposition ne permet pas de savoir si le terme « interdits » est substantif dans un groupe nominal introduit par les déterminants « chacun des deux » ou adjectif dans un groupe nominal dont le nom noyau serait le corps de Marie-Claire et celui du père, tous deux passés sous ellipse. De plus, le pronom personnel objet « le » peut être considéré comme anaphorique du « double mystère » ou du pronom indéfini substantivé « l'autre » qui réfère à l'interdit. Suggérée par l'implicite, contenue dans la « proposition » de la jeune femme, la probabilité est confirmée par le point commun que reconnaît Eric au corps de la femme désirable et au corps de son père. Ils partagent le fait d'être interdits respectivement en tant qu'objet du désir et sujet désirant. Dans ce court roman, le désir condamné est condamnation du corps désirant et de celui qui est désiré. L'objet et le sujet du désir ne peuvent « se confondre » que dans l'interdit. La ressemblance physique d'Eric à son père, énoncée par Marie-Claire, s'avère castratrice. Cette « identification » œdipienne au corps du père, tenu pour le corps désirant, place le père et le fils, dans l'esprit d'Eric, sur la même scène du désir. D'où la phrase clause du paragraphe. L'occupation fantasmatique de la place du père aurait fait son entrée dans le *réel*. D'où le « renforcement » du « mystère » comme de l'interdit que constitue l'union de ces deux corps.

Le corps appelle des hypothèses, à chaque fois qu'il impose une étrangeté, une présence d'autrui en contradiction avec la situation dans laquelle il est perçu. Tel est le cas lorsqu'il se manifeste par son incommunication. Au milieu des fougères qui percent les vestiges de l'église de Salazie, le père d'Emmanuel prie : « Ses lèvres bougent comme s'il mâchait ses mots. » (p. 138). La comparaison est en contexte. Le procès « mâcher » répond à la ressemblance du mouvement

avec la mastication et indique que les mots ne se donnent pas, ne sont pas prononcés dans un *être-pour-autrui*. Mécanique, la parole se referme sur elle-même. La prière relève d'une oralité stérile. De nouveau, un menu fait est saisi objectivement (les « lèvres bougent ») et fait ensuite l'objet d'une comparaison qui livre une impression qui se donne à lire comme une cause probable. Celle-ci est confirmée tant par la prière que par la personnalité de son locuteur : l'isolement dans le cirque a altéré les facultés de communication du vieil homme. Le vraisemblable soumis par la comparaison est recevable pour le lecteur. Il en est de même, mais pour des raisons différentes, de cette occurrence que l'on trouve dès les premières pages de *Mademoiselle* :

« Tu restes là, accroupie dans l'ombre, la tête entre les troncs des bananiers, le menton au ras de l'herbe, effrayée comme si c'était la mort elle-même qui s'annonçait : " Va voir qui c'est, me souffles-tu, je ne suis pas là ! " » (p.13).

Quelques lignes plus haut le narrateur commençait à évoquer les « rares visites » que recevait sa mère. Saisie de panique, celle-ci se tapit dans un coin comme un animal. La comparaison est moins appelée par son contexte que par l'injonction verbale que prononce la mère à l'adresse de son fils : elle le charge d'accueillir à sa place, puis de façon elliptique, lui ordonne de la prétendre absente. La syllepse lexicale que donne à lire le verbe « souffler » employé dans l'incise corrobore ce repli : le procès signifie « dire dans un souffle, à voix basse » et « dire discrètement à quelqu'un les mots qu'il doit prononcer pour jouer son rôle ». Elle se retire du *devoir-répondre* de l'hospitalité et manifeste le refus de sa présence-à-autrui : sa gestuelle comme son propos marque son effacement en tant que sujet. La cause présumée est recevable.

Le sujet accablé par une douleur affective éprouve un sentiment de pesanteur que mime le corps. Le poids que manifeste celui-ci, de façon partielle ou dans son intégralité, reflète l'intensité de la souffrance ressentie. L'eau qui envahit la lagune de *La Part de l'eau* ne permet pas de distinguer les larmes de la pluie. Ainsi favorise-t-elle la reprise du motif symboliste, de facture verlainienne, qui tend à prêter à l'un de ces liquides les attributs de l'autre, en personnifiant la pluie par exemple. La visite de Jeanne à Robert, à la fin de la séquence 4 de la deuxième partie du roman, en offre un exemple. Sortie de son contexte, l'image peut paraître « facile » : « Au joint de

sa paupière inférieure une nouvelle goutte perlait, comme si en elle aussi il pleuvait à verse. » (p. 108). Le stagiaire et la jeune femme sont entrés dans l'auberge, leurs vêtements ruisselants d'eau. Il pleut à verse sur la lagune. L'ingénieur remarque une première gouttelette sur sa joue : « Je ne savais pas si c'était une larme. » (*ibidem*). L'eau reste cette fois suspendue avant de s'écouler. Jeanne est un personnage d'une grande pudeur qui ne laisse rien paraître de ses émotions. Elle est également, comme nous l'avons constaté, une sorte de « génie du lieu » de la lagune : elle reflète autant l'espace dans lequel elle vit que celui-ci lui offre son miroir. L'observation initiale de la goutte associée à une perle, du fait de sa forme et dans une image morte, donne lieu à une probabilité qui participe à cette présentation du personnage. Cette probabilité envisage par ailleurs une émotion que la jeune femme serait incapable de reconnaître. La relation établie entre ce qui est perçu par la vue et ce qui est imaginé est de l'ordre de la synecdoque : une goutte contiendrait une averse. L'eau est envisagée comme un indice de quelque chose d'autre qui ne se manifeste pas directement. L'image symboliste galvaudée est dépassée. L'eau efface ici la frontière entre le miroir et l'image qu'il reflète, sans dévoiler ni l'un ni l'autre. Seule la probabilité, dans l'écriture lodsienne, semble pouvoir exprimer cette étrangeté. Le poids écrasant du corps peut être le fait d'un déplacement. Martin reporte sur Marieka son propre sentiment d'infériorité :

« Et, incapable de porter tout seul le poids de mon insuffisance, j'avais besoin d'en rendre Marieka en partie responsable, comme si les choses eussent été différentes si elle n'avait pas été là, ou si elle avait été autre. J'avais honte de la réplique qu'elle donnait à Madoune, terne et laide devant sa cousine resplendissante, comme si l'apparence soudain changée qu'elle avait offerte à mon regard était le signe d'une trahison de sa part, [...] » (II, 1, p. 209-210).

Le mot « poids » apparaît au sens figuré. Le déplacement semble appeler les deux probabilités : « en rendre en partie Marieka responsable » et « honte de la réplique qu'elle donnait ». La première hypothèse enchâsse une double hypothèse, qui envisage d'abord l'absence de Marieka puis des qualités qu'elle ne possède pas. La seconde probabilité explore plus avant l'idée d'une responsabilité possible de Marieka : le narrateur feint de prendre le changement de son regard pour un changement de l'image ; ce dernier, irréel, se voit qualifié de « trahison ». La comparaison

hypothétique s'inscrit dans une sorte de logique d'auto-défense, qui s'attache à ne regarder que l'autre, afin de ne pas pouvoir se voir soi-même. Elle permet également au narrateur une distanciation vis-à-vis de soi-même par laquelle il peut ne pas prendre conscience du fait que le regard qu'il porte sur Marieka est aussi sévère à son propre égard. Ce n'est pas le seul *tour* que le regard joue au narrateur lodsien. Lorsque le chauffeur ramène Yann à la propriété de Hell-Bourg, le point de vue en contrebas, de l'enfant sur son père se trouvant en haut du perron, semble être doté d'une appréciation affective par le narrateur-personnage, Yann devenu adulte, — appréciation qui prépare l'issue du roman, autrement dit qui connaît le dénouement de l'histoire : « [...] au-dessus de nous mon père est immobile, appuyé à la balustrade comme s'il sentait qu'il lui faudrait quelque chose pour le soutenir. » (p. 193). L'appui du corps évoque au fils de René le soutien psychologique. René aurait pu simplement se pencher pour regarder le retour de son fils. Mais les circonstances, le départ de sa femme et la lettre de la Veuve Toulec à son fils, dont le contenu reste secret, suggère au fils le besoin de réconfort du père. Les événements paraissent ici explicitement considérés à la lumière de la connaissance de leurs suites. Le verbe « sentait » indique que le narrateur prête à son père, à ce stade de l'histoire, le savoir qu'il ne détient lui-même qu'à la fin, et même le pressentiment, l'intuition. La comparaison hypothétique fait d'un geste anodin une fausse énigme (le pressentiment du besoin d'aide) qui en cache une autre véritable (le savoir prêté au père). D'autres indices du texte annoncent le suicide du père et nous permettent de ne pas considérer cette comparaison comme l'un d'entre eux. Le semi-auxiliaire « faudrait » correspond à un procès postérieur dans le passé, dont la réalisation n'est pas envisagée dans un avenir proche (« allait lui falloir »), ni comme un irréel du passé, ou plutôt du présent dans le passé (« il lui aurait fallu »). La postériorité dans le passé suppose un possible et relève d'une anticipation sur l'avenir. Celle-ci est-elle le fait du fils adulte ou du père ? Le temps du verbe ne permet pas de trancher. La seule chose dont le lecteur peut être certain réside dans le fait que la probabilité témoigne de la recherche à laquelle Yann se livre d'indices dans ses

souvenirs qui lui permettraient de comprendre le passage à l'acte suicidaire de son père. Le geste de s'appuyer de tout son corps est également associé à une demande d'aide dans *Sven* :

« Il replie les bras dans son dos et s'appuie à la porte de tout son poids, comme si cette poussée silencieuse était une façon d'appeler à son secours le vieillard qui dort de l'autre côté. » (p. 179).

L'enfant tente d'échapper à sa visiteuse nocturne. Sa fuite le conduit à la chambre du vieil homme. Pour n'offrir aucune prise à l'apparition de la « Dame en vert », il cache ses bras derrière son dos. La pression qu'il exerce avec son corps contre la porte peut se substituer, au regard du narrateur, à une demande d'aide adressée au vieil homme *réel*, et non à une menace à l'intention de la revenante. Le vieillard est plus redoutable aux yeux de Sven que celle-ci (p. 178) et constitue pour lui une peur plus grande susceptible de chasser l'autre. Cette comparaison hypothétique montre que le narrateur partage l'illusion de l'enfant : la probabilité s'inscrit dans l'univers de croyance du rêve.

Le corps peut se voir instrumentalisé lorsqu'il sert subitement à cacher quelqu'un. Ainsi, dans le *Bleu des vitraux*, Yannou tente-t-il d'empêcher Bozzo de regarder sa mère allongée dans le jardin : « Il fait écran de ses épaules, comme si elles allaient suffire à masquer le pliant où Anne-Sylvie est étendue dans l'ombre dont le mur de bardeaux bleuit l'herbe. » (p. 65). La comparaison hypothétique informe de la motivation de la place qu'a choisie l'enfant dans l'espace du parc, entre Bozzo et sa mère. L'utilisation de l'opacité du corps s'efforce de séparer l'aire du spectacle, du sujet regardant. Mais le corps exhibé de la mère s'impose dans le champ, en débordant de l'« écran ». La comparaison déceptive expose l'écart entre l'intention et l'inefficacité de l'acte. Le mystère des autres se manifeste à Yann enfant par l'opacité du corps. Source d'angoisse, elle incite l'enfant à déplacer celle-ci sur d'autres objets. Le narrateur-personnage adulte dénonce le mécanisme de défense et s'efforce de déplier l'angoisse réelle contenue en filigrane dans sa stratégie. La comparaison hypothétique sert alors l'expression de la vérité des faits, insoutenable pour l'enfant qu'il était :

« Comme si je ressentais l'espèce de phosphorescence radieuse, qui se dégageait chaque jour davantage de ma mère [...], rattachée à ma propre émotion au moment où se dévoilait

l'oursin fendu de Lise, à peine visible dans la pénombre de la petite pièce du Butor. » (p. 110).

De fait, Yannou devait « ressentir » ce qui se passait à Bois-Rouge. De la même façon que Sven, une peur plus grande semble chasser une peur moindre, tout aussi liée à l'interdit. La luminescence du corps désirant s'oppose à l'obscurité de l'objet du désir. La découverte de la sexualité objectale de Yannou est marquée par le changement du regard qu'il porte sur sa mère : le corps maternel est reconnu dans sa sexualité dont l'épanouissement est exhibé. Le sexe de Lise livre au regard de l'adolescent son invisibilité, comme l'indique l'image de l'animal marin ainsi que la précision « à peine visible dans la pénombre ». Une deuxième comparaison hypothétique poursuit sa caractérisation : « Comme si le secret dont dépendait ma vie se trouvait au-delà de cette grotte moussue à l'accès défendu par des gardiens invisibles et redoutables. » (p. 110). La fascination de Yannou pour ce sexe est à la mesure des tensions familiales qui lui sont insupportables. Le secret permet le déplacement de la source d'angoisse à l'objet de désir : il affecte le climat familial et le sexe féminin. Ce dernier est réifié par la métaphore minéro-végétale de la « grotte moussue ». La fausse probabilité n'omet pas la censure, garante des interdits. Elle est représentée par les « gardiens invisibles et redoutables ». La valeur spatiale de la locution prépositionnelle « au-delà de » comporte deux sens : « plus loin » (distance) et « de l'autre côté de » (localisation). Le double sens favorise ici le dire de la réalisation du déplacement : le premier sens indiquerait que ce qui est secret pour Yann réside au plus profond du sexe de Lise, tandis que le deuxième propose cette sexualité naissante, dont le sexe est la synecdoque, comme un leurre (le secret est ailleurs). Le corps est souvent perçu de façon partielle. En témoigne encore cette occurrence : « Les pointes de sa moustache pendent de chaque côté de sa bouche ouverte comme si elle dormait elle aussi. » (p. 91). A l'affût de tout indice, Sven regarde dormir le vieil homme. La comparaison hypothétique est fort éloquente ici de l'appréhension métonymique qu'a l'enfant du corps : personnifiée (elle semble dormir comme celui qui la porte), la moustache tend à revêtir l'état du corps entier.

Rares sont les occurrences de comparaison hypothétique qui apparaissent dans le discours

d'un personnage autre que le personnage principal. Hélène objecte à Romain son déni de la *réalité* lorsqu'il désire l'étreindre : « tu voudrais me prendre dans tes bras comme si rien ne s'était passé, comme si tu m'avais donné rendez-vous là ! » (*QJL*, p.222). Le déni porte à la fois sur sa relation avec Ivana et sur les circonstances de ses retrouvailles avec Hélène à Lyon. Les hypothèses servent autant l'écart entre le désir et l'obstacle que lui impose la *réalité*, que le décalage entre la motivation du geste de Romain et la présence d'Hélène en face de lui. Elles développent le verbe modal volitif de la proposition principale. La comparaison hypothétique apparaît ici encore dans le contexte d'un paradoxe : le désir qu'a Romain de prendre sa femme dans ses bras signifie la négation de celle-ci. L'étreinte fait l'objet d'un paradoxe d'une autre nature dans *Le Bleu des vitraux* :

« Aux absences répétées de ma mère, à cet air résolu que je ne lui avais jamais connu, à sa façon de me voir encore moins qu'avant, puis, l'instant d'après, de me serrer au contraire contre elle comme si chaque embrassement était un adieu ? » (p. 130).

L'étreinte qui rapproche un tiers au plus près de soi est ressentie par le narrateur-personnage comme un signe de séparation. Le geste d'affection, parce qu'il est précédé d'une attitude d'évitement, annonce l'abandon à venir. Cette démonstration affective de la mère diffère de celle du père :

« J'aime que sa main saisisse la mienne, que son bras se pose sur mes épaules, qu'il me dise, viens, chaque fois qu'il part dans le cirque, comme s'il devinait que j'ai peur de rester seul. » (p. 170).

Comme la comparaison relative au besoin de soutien de René (p. 193), étudiée plus haut, cette hypothèse envisage un savoir partagé entre le père et le fils. Le présent de narration réactualise les pensées du narrateur-personnage enfant. La probabilité énonce explicitement la peur de la solitude, que connaît également le narrateur dans le présent de l'énonciation qui demeure seul avec ses souvenirs et les énigmes de son passé. L'affection tendre que témoignait René son fils rassérénait celui-ci. Le corps du père et la présence qu'il manifeste à l'enfant avaient le pouvoir de rendre à la *psyché* sa quiétude. Les personnages adultes agissent d'eux-mêmes ce pouvoir du corps, sans l'intervention d'un tiers. Ainsi de Romain, dans *Quelques jours à Lyon* : « Il fermait les yeux en

fronçant les sourcils comme si cela devait lui permettre une concentration plus intense, il se mettait à rêver. » (p. 32). La probabilité porte sur la participiale relative au froncement des sourcils. Introduite par la locution conjonctive hypothétique, elle est redoublée par le semi-auxiliaire *devoir* qui affecte le procès d'une modalité exotaxique virtualisante et par le verbe « permettre ». Une telle redondance de l'expression de la possibilité manifeste l'incrédulité de l'instance narrative quant à l'efficacité de l'action du personnage ainsi que la distance critique adoptée à l'égard de celui-ci.

L'enchaînement des gestes des personnages en présence peut appeler une probabilité lorsqu'il est susceptible de faire du corps le porteur d'un message. Tel est le cas dans cette occurrence de *Sven* :

« Je hochai la tête sans rien dire, et, comme si ce mouvement avait rompu l'espèce de garde-à-vous qui l'immobilisait depuis près d'une minute sous la pluie, il eut le geste de porter la main à son bonnet. » (p. 209).

Le geste premier d'Emmanuel semble à l'origine de celui du gardien du phare. La comparaison hypothétique interroge leur succession et l'échange illocutoire qui se manifesterait ainsi entre les deux personnages. Tout aussi illocutoire est le geste de Lise pour inviter Yann à l'écoute de ce qui se passe autour d'eux : « Écoute ! semble-t-elle dire, un doigt levé, attentif, comme si Yann entendait cette musique [le tintement des lustres] pour la première fois. » (*BDV*, p. 151). Le verbe évaluatif « sembler » signale qu'aucun mot n'est prononcé. Le geste est personnifié, tant par le discours direct qui indique sa signification, que par le verbe « dire » et par l'adjectif épithète détaché « attentif ». La probabilité porte sur la signification prêtée au geste et exprime son inanité dans la mesure où elle rappelle implicitement que l'enfant est loin de la découvrir ce jour-là. Le corps peut également manifester une interdiction et la suspendre. Il en est ainsi dans cette occurrence de *La Morte saison* dans laquelle la cause probable dévoile la contradiction interne du personnage : « Mais elle n'alla pas plus loin dans son interdiction comme si elle avait conscience que sa déclaration précédente me donnait bien le droit de lui toucher la poitrine. » (II, 6, p. 156). La proposition hypothétique renvoie à l'aveu de l'amour rapporté quelques lignes plus haut : la

probabilité est donc partiellement confirmée par son contexte. Elle met en relief le contraste qui réside entre l'amour sincère de Marieka et l'attirance libidinale de Martin. Cette revendication prosaïque manifeste le narrateur-personnage sous un nouveau jour : quelque peu calculateur, il est un rien cynique. L'exhibition du contraste serait une façon d'indiquer celui qui est le maître de l'autre, si le narrateur n'énonçait pas sa revendication dans la proposition complétive de la périphrase verbale « avoir conscience que » qui a pour sujet Marieka (la prise de conscience de celle-ci cautionne la revendication) et si ce calcul de séducteur ne faisait pas l'objet d'une proposition de type hypothétique. Le maître se satisferait d'une assertion.

Le Rythme du mouvement, la vitesse du geste.

Le mouvement furtif crée un effet de surprise et demande à l'instance qui le rapporte un investissement par la pensée qui suppose une brève pause narrative. La pause que constitue l'hypothèse met ainsi en valeur ce sur quoi elle se pose et invite le lecteur à saisir le comparé comme un indice. La fluidité de la démarche de Yann enfant dans la grande maison en offre un exemple : « Il glisse le long du mur comme s'il se rendait dans sa chambre. » (*BDV*, p. 62). Il évolue d'une manière aussi légère que la demeure « suspendue comme un ballon aux colonnes de sa véranda » (*ibidem*). Le comparant informe du fait qu'il évolue de la même façon lorsqu'il se dirige dans sa chambre. Ce fait est à mettre en relation avec le motif de l'envol associé à la maison et avec la figure du revenant chère à l'œuvre lodsienne, étudiés l'un et l'autre dans les deux premiers volets de cette monographie. La vitesse est un phénomène qui retient l'attention des narrateurs. D'une façon toute aussi précipitée que dans son enfance, Yann adulte se départit de l'injonction de sa grand-mère qui lui revient en mémoire : « Tu donneras cette lettre à mon fils. » (p. 191). La mémoire est si vive que le passé semble se répéter :

« J'entends toujours ces mots. Je les entendais une nouvelle fois ce jour-là, dans la voiture où j'avais entraîné les miens dès la sortie de cimetière sans saluer personne, et que je conduisais vite comme si je fuyais. » (*ibidem*).

La vitesse du véhicule est le fait de sa propre conduite, alors que l'enfant la devait au chauffeur, Evnor, lorsque celui-ci l'avait ramené auprès de son père, à Hell-Bourg. Le mouvement furtif ou saisi furtivement est dû à l'imminence d'une disparition. Il en est ainsi du spectacle marin qu'offre le large au phare de la mer du Nord :

« Il me passa ses jumelles à toute allure, comme si, là-bas, risquait de disparaître le petit caboteur, soulevé puis retombant à chacune des vagues qui déferlaient sous la poussée du vent du nord-ouest. » (*SV*, p. 207).

Le caractère évanescent de l'embarcation n'est pas seulement dû aux creux des vagues. La probabilité, introduite par la locution conjonctive, annule celle exprimée par le procès « risquer ». La comparaison relève d'une douce ironie : l'incident relaté par le vieil homme est une nouvelle fiction qu'il vient d'inscrire dans son répertoire déjà conséquent. La comparaison hypothétique s'avère aussi un outil précieux pour illustrer que le rythme du mouvement peut refléter la vie intérieure de celui qui l'exécute. La dextérité du vieux gardien du phare assis dans son fauteuil roulant en offre un exemple : « Il s'arrêta brutalement à mi trajet, la nuque inclinée en arrière comme si une image inattendue l'immobilisait [...]. » (p. 11). Le déplacement physique réalisé dans l'espace obéit au rythme de l'imagination du vieil homme (l'« image inattendue »), ce que confirme, quelques lignes plus loin, l'évocation, après un instant d'hésitation, que fait le gardien d'un paquebot aperçu la veille. La comparaison porte sur l'ensemble de la principale, donc sur l'arrêt comme sur l'inclinaison de la nuque dont le vieillard est l'agent, alors qu'il est l'objet du procès dans la proposition subordonnée conjonctive. Elle suggère ainsi le triomphe de l'imagination dans la vie du sujet.

L'instinct de protection se manifeste parfois par un mouvement dont la vacuité est exprimée par la comparaison hypothétique. Le narrateur de *La Morte saison* commente ainsi le repli à l'étage lorsqu'une voiture fait intrusion dans le parc :

« En arrivant aux marches du perron j'étais devant elle [Mariéka], et ce fut moi qui l'emmenai se réfugier à l'étage comme si le fait de monter l'escalier établissait une protection entre ce danger inconnu et nous. » (II, 11, p. 181).

L'hypothèse dénonce le caractère irrationnel de l'ascension. Martin qualifie son attitude

d'enfantine, page 182. La comparaison est donc le premier commentaire que fait Martin de leur réaction à l'événement et la première étape de sa réflexion : il restitue à l'incident sa juste valeur. Les paragraphes suivants poursuivent cette réflexion en faisant la clarté sur le véritable « danger » encouru par les amants : ce ne sont pas tant les intrus qui inquiètent que le secret menacé de leur relation qu'ils représentent, ainsi que l'aveu à peine déguisé de la honte de leur liaison qu'éprouvent Martin et Marieka. Cette comparaison annonce explicitement un déplacement d'affects. Le mouvement, en tant que déplacement dans l'espace constitue un médiateur qui favorise le déplacement psychique. Les déambulations de Romain dans les rues de Lyon en offrent un autre exemple : « Il sortait alors, marchait, marchait sans fin, comme si le déplacement lui retirait ce poids qui l'écrasait. » (*QJL*, p.177). La répétition du verbe « marcher » à l'imparfait itératif mime l'errance. Le mouvement physique de Romain répond à ce qu'il ressent intérieurement : en sortant il laisse derrière lui ce qui l'opprime. La comparaison énonce ici explicitement le déplacement psychique. L'hypothèse signale la distance de la voix narrative à l'égard de son personnage, ainsi que ses précautions quant au sens à prêter aux événements qu'elle relate. Dès la *Part de l'eau*, cette précaution de l'instance narrative se donne à lire :

« De nouveau elle repartait, le visage tendu, les membres nerveux, comme si seule une marche incessante pouvait un peu rafraîchir le feu d'une inquiétude dont elle ne parlait jamais. » (p. 94).

Le mystère de Jeanne fascine le stagiaire. Il est en grande partie le fait du laconisme du personnage, comme le rappelle la proposition relative par laquelle s'achève la comparaison. Celle-ci précise à la fois la qualité de la marche (« incessante ») et ce qui la motive. L'objectif de Jeanne est évoqué au moyen d'un paradoxisme « rafraîchir le feu » qui renvoie implicitement à la fièvre de Tonio. Ici encore, le mouvement permet de préserver l'équilibre intérieur. Il en est de même du geste d'évitement d'Anne-Sylvie à l'égard de son fils, lorsqu'il fait preuve d'une tendresse à son égard qu'elle semble juger suspecte : « [...] elle s'écarte comme si une guêpe venait de se poser sur sa chaise. » (p. 59). Le rappel de la limite préserve la mère autant que son enfant. La comparaison hypothétique comprend elle-même une comparaison du baiser de Yann à une guêpe et signale

ainsi la disproportion du geste de la mère avec ce qui l'a provoqué. Le narrateur adulte garderait-il une rancœur envers sa mère ?

La comparaison hypothétique peut comporter un procès à la forme négative ou s'inscrire dans une phrase dont la modalité est virtuelle. Elle précise la qualité du mouvement dont elle est l'expansion, en indiquant son caractère inéluctable, lorsque Sven découvre son nom : « Il se lève, le cœur battant, comme si une telle nouvelle ne pouvait être reçue assis. » (*SV*, p. 170). En se dressant, Sven répond à l'appel. La comparaison met en valeur, avec une ironie tendre, l'importance de l'événement, ainsi que l'adéquation du geste *réel* avec la réalité symbolique. Inversement, l'hypothèse négative peut informer de l'absence de réponse à l'appel et exprimer tant la mise en échec de la demande par le mouvement que le renoncement à cette demande par son locuteur-même. La solitude qui s'est instaurée entre le vieil homme et l'enfant fait ainsi place à ces paroles vaines : « [le vieillard] le [Sven] laissait partir comme si on ne l'avait pas invité. » (p. 192). La comparaison nie à son tour la demande que nie le mouvement. Le choix du pronom personnel « on » montre par son indétermination le *fading* du sujet qui avait convié l'enfant. L'indifférence de Sven devient celle du vieillard. L'instance narrative de *Quelques jours à Lyon* recourt à l'hypothèse pour dénoncer la puissance du fantasme : « S'il avait alors croisé Ivana, il serait passé à côté d'elle comme s'il ne la connaissait pas, peut-être même ne l'aurait-il pas reconnue. » (p. 244). La comparaison complète une phrase de type hypothétique : elle précise la conséquence de la première probabilité introduite par « si ». De plus, elle fait l'objet d'une nouvelle hypothèse introduite par l'adverbe *peut-être*. Romain est moins attaché à l'être de chair qu'est Ivana qu'à la représentation fantasmatique à laquelle elle a prêté momentanément son visage et sa silhouette. Le pouvoir du fantasme sur la *réalité* présente et passée ressortit au polyptote du verbe *connaître* qu'explorent les deux dernières probabilités : le préfixe itératif *-re* suppose un saisissement second par l'esprit et implique la mise en œuvre de la mémoire.

La Présence / absence.

Un certain nombre de comparaisons hypothétiques exprime la remise en cause de la présence *effective* d'un personnage ou de l'existence des personnages. La présence-absence d'Anne-Sylvie sert à caractériser le silence qui règne dans sa chambre « comme si elle en était absente et elle a tiré la tenture dont le velours opaque masque les vitres. » (*BDV*, p. 116). La fenêtre protégée des regards infirme l'hypothèse. Les autres occurrences ont en commun le fait que l'absence est imposée par un autre personnage, alors que celui qui est ignoré se tient devant lui ou devant elle, disponible. Le père de l'ornithologue, enfermé dans sa folie, ne fait plus attention à l'enfant : « Lui aussi se comporte comme si Sven n'était pas là. » (p. 193). L'adverbe « aussi » exprime ici la réciprocité de l'indifférence à l'autre, réelle ou feinte. On reconnaît là un trait de l'oralité fréquente dans l'écriture de Jean Lods. L'indifférence affichée de Tonio à l'égard du stagiaire appelle deux comparaisons successives similaires : « Je pensais à sa façon de me regarder, à la fois haineuse et ironique, puis de se détourner comme s'il m'avait oublié, comme si je n'existais pas. » (p. 127). Ces hypothèses associent successivement l'indifférence à l'oubli et à l'inexistence. On retrouve là une valeur essentielle de l'œuvre lodsienne : la mémoire célèbre le vivant. Tonio, le prince de la lagune qui ne conserve aucune trace de la vie, en est une contre-épreuve. La première comparaison appelle la seconde. L'indifférence est également subie dans *Quelques Jours à Lyon*, par la mère de Romain autant que par le fils « illégitime » : « [...] l'absence totale où ils étaient tenus, lui et sa mère, c'était comme s'ils n'avaient pas existé. » (p. 75). La comparaison qui exprime la mise en cause de l'existence des personnages définit « l'absence absolue » : elle est introduite par un tour présentatif. Le verbe « tenir » à la voix passive participe à l'expression de l'exclusion. Cependant, la position centrale et détachée (entre virgules) du groupe « lui et sa mère », auquel renvoient les sujets des deux verbes conjugués des propositions subordonnées, dénonce autant l'exclusion forcée que le sentiment d'offense. A la différence de Romain, Yann greffe par-dessus la mise à l'écart *effective* des tensions familiales celle ayant pour objet Lise, alors que ses proches ne connaissent pas la nature de leur relation : « Toute son attention est dépêchée ailleurs, vers ce

tremblement lointain qui le met en danger et dont on veut l'écarter comme si cela ne le concernait pas ; [...] » (BDV, p. 136). Le « tremblement lointain » est le fait du trouble que sème en lui son désir pour Lise : sa « chair frissonne chaque fois qu'elle l'effleure de ses doigts » (p. 138). La relation de l'adolescent avec Lise, avatar d'Anne-Sylvie, permet un accès au *réel*. L'exclusion imaginaire supplante celle qui est *effective*. La comparaison hypothétique prête une efficacité à l'exclusion factice qu'elle légitime, ainsi qu'au danger. La projection de la figure maternelle sur Lise, ce que redouble cette relation de l'histoire du couple parental et le risque de l'irruption du symbolique dans le *réel* menacent effectivement l'intégrité du sujet. Simultanément et implicitement, la proposition hypothétique négative implique que le désir concerne le sujet. Sa vérité subjective se donne à lire dans le déni des autres.

Une Sensation, un sentiment. Seule *La Morte saison* comprend des comparaisons hypothétiques qui portent sur une impression ou une sensation du narrateur-personnage. Elles sont exacerbées par la réception de l'employée de la Chambre de Commerce que suppose Martin et qu'indique la comparaison : « et j'étais gêné de cette ignorance, comme si la jeune femme allait y voir un signe de la bizarrerie de ma démarche. » (I, 6, p. 46-47). Le non-savoir du lieu de la naissance du prétendu Emmanuel Breilhac que recherche Martin peut dénoncer son mensonge. Il est en fait question du lieu où son père a vécu les premières années de sa vie. La concordance des temps impose l'imparfait du semi-auxiliaire « aller » qui indique un événement potentiel dans le passé. Le malaise est provoqué par la crainte d'une analyse possible de son interlocutrice et n'est pas perçu comme ce qui pourrait justement le trahir. La comparaison montre que l'économie du sujet repose sur trois postulats : le non-savoir doit être perceptible comme signe de quelque chose d'autre, perçu comme tel, et enfin identifié comme tel. L'effet anticipe sur la cause, de sorte que l'on peut avancer un fantasme de contrôle de son interlocutrice, en Martin. Obéirait-il à un désir inconscient de se dénoncer, d'être découvert comme imposteur ? L'analyse prêtée à l'employée, non-efficace, dénonce paradoxalement l'efficacité du mensonge.

Schéma n°7 : Logique causale de Martin dans *La Morte saison*

Parcours introspectif ► ▼	Savoir Ø ▼	Identification = découverte de l'imposture ▼	Vérité Ø ▼
Ordre des éléments dans la phrase	Malaise <i>Conséquence</i>	Non-savoir <i>Cause</i>	Signe de l'imposture ? <i>Cause</i>
Succession des éléments	Non-savoir <i>Cause</i>	Signe de l'imposture ? <i>Cause</i>	Malaise <i>Conséquence</i>
▲ Reconnaissance subjective ►	▲ Vérité	▲ Identification = révélation de l'identité lacunaire	▲ Savoir

La confrontation de l'ordre des éléments tel que le présente Martin à la succession *effective* de leurs manifestations permet d'apprécier comment le narrateur-personnage s'en empare. Dans la phrase, le principe de causalité est renversé : la conséquence précède les causes. Le non-savoir a pour objet le lieu de l'origine du père. Martin s'est présenté à l'employée sous une fausse identité. En enquêtant sur son père, il se découvre à lui-même sous les traits de l'imposteur trompé. Ce n'est pas tant le faux que le vrai recélé dans la falsification de son identité qui crée le malaise du personnage. Ce sur quoi il pensait agir lui échappe complètement. Il prête à la jeune femme son propre savoir. De fait, seul le lecteur partage ce savoir avec le personnage.

La locution conjonctive *comme si* réfère dans son emploi absolu à un faux-semblant. Elle conserve ce sème, de façon atténuée, lorsqu'elle introduit une proposition qui exprime une cause probable. Il est intéressant d'observer la résonance particulière qu'offre ce sens au caractère factice d'une situation que dénonce la proposition ainsi introduite. Tel est le cas dans cette remarque de Marieka rapportée au discours direct : « je me sens bizarre, comme s'il y avait quelque chose de faux et de dangereux dans tout cela. » (*LMS*, II, 12, p. 187). La jeune femme fait part de l'impression que suscitent en elle les fausses noces qu'a organisées Martin. Leur représentation constitue la répétition d'un événement qui a déjà eu lieu et est placée inéluctablement sous le signe du faux. La remarque de la fille d'Eléonore implique qu'elle

envisageait cette orchestration comme une mise en scène authentique et première. Elle montre qu'elle ne jouait pas mais vivait la scène comme véritable. Contrairement au metteur en scène, Mariëka n'a pas vécu le mariage de ses parents. Martin s'abstient de commenter l'intuition de sa partenaire de jeu, — intuition qui révèle et menace simultanément l'illusion à l'œuvre. Mais c'est le souvenir qui s'avère le plus à même de détruire le charme pour Martin. L'impression dépliée par la proposition subordonnée conjonctive hypothétique peut être appelée par un verbe qui implique une évaluation affective, tel que *paraître*, et justifiée par un adverbe qui modalise l'énoncé. La magie des fausses noces semble opérer, lorsque Martin constate après avoir donné libre cours à ses souvenirs : « Toute cette scène me paraissait maintenant incroyablement lointaine, comme si elle avait été vécue par un autre. » (II, 14, p. 202). La vérité des souvenirs est supplantée par la représentation qui les corrige à l'aune du Désir du personnage. L'adverbe de temps « maintenant » signale le changement. Dans l'aire de jeu, Martin est le vrai faux époux de la vraie fausse Eléonore. L'homme esseulé qui quittait secrètement le mariage pour ne plus revenir dans le cirque est un étranger, aux yeux du faux mari qui demeure sous l'effet de l'exaltation du jeu. Le cheminement est inverse à celui de Mariëka : le faux triomphe de la vérité déceptive. Mais au paragraphe suivant, Martin énonce par l'hypothèse l'effet produit par le souvenir de sa fuite à la fin du mariage de Patrice et d'Eléonore. La proposition fait le lien avec le souvenir qui précède et explique l'état d'âme de Martin évoqué dans la proposition principale :

« Je me sentais soudain étrangement vide de pensées et de sentiments, comme si cette scène dont je venais de revivre les images avait opéré en moi un véritable « court-circuit ». » (II, 14, p. 202).

A la différence des *fausses noces*, la remembrance laisse Martin *têt'vid*. La réalité du passé s'impose de nouveau à lui. La magie et l'illusion du jeu n'opèrent plus.

Le Mutisme. Le mutisme soudain constitue un incident dont le narrateur s'empare comme en témoignent les diverses propositions qu'il énonce pour tenter de l'expliquer. Dans *La Morte Saison*, il est à chaque fois le fait de Marieka. La crainte qu'inspire à la jeune femme un éternel retour des événements s'avère indicible pour elle : « Elle secoua la tête d'un air désespéré, comme si aucun mot ne pouvait exprimer l'étendue de ce qu'elle ressentait. » (II, 3, p. 138). Le narrateur joue avec le savoir du lecteur : on connaît depuis la page précédente les échecs sentimentaux de Marieka, et l'on sait depuis le début du roman l'amour malheureux de Martin pour la mère de Marieka. La répétition redoutée est susceptible d'être double : la relation naissante de la jeune femme avec Martin peut constituer un nouvel écueil dans sa vie amoureuse, d'autant plus que celui-ci semble l'entreprendre comme une revanche sur le passé. Deux histoires se rencontrent et se superposent. Le narrateur le sait mais se garde de l'affirmer comme une assertion. L'« étendue » de ce que pressent Marieka demeure en suspens grâce à la probabilité. Malgré son savoir, le narrateur ne prend pas la parole à la place du personnage. Il reste au seuil du non-dit. Le mutisme soudain de la fille d'Eléonore semble causé par la conscience qu'elle prend subitement de la réception des propos qu'elle vient de prononcer : « Marieka s'était tue, comme si elle avait saisi l'effet que ses paroles avaient eu sur moi. » (II, 4, p. 146). Le recours à la comparaison hypothétique peut s'expliquer par la modestie du narrateur-personnage, d'autant plus que le témoignage que vient de réaliser Marieka quant à la piètre considération d'Eléonore pour le petit garçon qu'il était rappelle la disqualification récurrente de celui-ci. Dans cette occurrence, la comparaison porte sur le thème, tandis que dans l'occurrence suivante, elle développe le prédicat : « Elle se laissa faire sans rien dire, comme si elle attendait ce geste. » (II, 3, p. 139-140). Le propos énonce le mutisme auquel la subordonnée hypothétique prête une raison. Le choix du verbe pronominal « se laisser faire » rend compte à la fois de la passivité de la jeune femme et de la distanciation de la narration *a posteriori*. Le silence et l'absence d'objection verbale ou gestuelle opposés à Martin sont ici associés à une attente du geste : la comparaison garantit paradoxalement le bien fondé du geste de Martin. Dans l'autoportrait que le narrateur réalise de

lui-même enfant avec les yeux de son père, la description de la bouche muette appelle une nouvelle comparaison : « Ses lèvres serrées qui retiennent les mots comme s'il craignait leur blessure. » (II, 9, p. 169). Le mutisme n'équivaut pas une absence de mots *à dire* : les paroles sont intentionnellement emprisonnées. La cause probable pose la réception comme dangereuse pour le locuteur et / ou le destinataire. Le mutisme ne signifie pas une absence de parole, un énoncé absent, mais il constitue le mode d'énonciation de discours non formulés car non recevables pour leurs destinataires respectifs.

A. 2. Le Locutoire

Modalisation de l'énoncé et / ou de l'énonciation. La comparaison hypothétique semble l'instrument de prédilection de l'écriture lodsienne pour explorer les divers incidents que rencontre le locutoire, ainsi que la qualité de communication qu'il suppose. Ainsi, dans *Le Bleu des vitraux*, René Toulec discute-t-il avec la nourrice en ignorant la présence de son fils : « Il parle comme si je n'étais pas là. » (p. 178). La supposition du narrateur apporte une information tant sur le contenu de l'énoncé du père de Yann, sans pour autant en divulguer le détail, que sur son intonation. L'important est cette absence du jeune garçon en tant que destinataire, — absence que respecte le narrateur adulte. Le choix de la langue dans laquelle un personnage s'adresse à un autre personnage détermine l'efficacité de la communication, lorsque le destinataire présumé ne pratique pas cette langue. Le message comme son énonciation peuvent manquer le locutoire. Ainsi le narrateur de *Quelques jours à Lyon* propose-t-il deux raisons, dans une épanorthose, à l'emploi soudain d'Ivana de sa langue natale : « Dans son excitation elle lui parlait en tchèque comme s'il pouvait comprendre, ou bien elle se parlait à elle-même. » (p. 182). Les deux hypothèses interrogent l'identité du destinataire de la parole dans la langue étrangère : la première signale l'annulation du locutoire francophone qui ne parle pas le tchèque, la seconde suppose que la langue natale du locuteur garantisse le soliloque. Peu importe ce que dit la jeune

femme : l'instance narrative s'intéresse au refus de communication que relate le choix du code linguistique. Le langage ne communique pas. Une autre langue est sollicitée que celle partagée dans la situation d'énonciation. Le pendant de la mise en cause du locataire est celle qui affecte le locuteur de l'énoncé. Lorsque le personnage principal est abordé dans le café lyonnais par la seule amie de sa mère, il nie être Romain Durieux : « C'était comme si quelqu'un avait répondu pour lui. » (*QJL*, p.29). La dissociation du sujet est le fait de l'énoncé négatif quant à son identité véritable. La comparaison hypothétique décrit cette dissociation en introduisant le motif de l'étranger qui usurperait sa parole. Cette dé-subjectivisation du locuteur affecte l'énoncé de diverses façons. La comparaison hypothétique s'intéresse à déplier l'incident, à explorer l'écart entre le sujet parlant et le signifiant qui le parle. L'une des occurrences de *Sven* envisage la parole comme un réflexe psychomoteur. En effet, la proximité subite du personnage éponyme dans la pièce où se trouve son grand-père suscite immédiatement « la question » qui l'a tant obsédé quant à un appel de son fils : « Le vieillard hésite, puis demande, comme si cette soudaine présence ramenait en surface un souvenir très lointain. » (p. 201). Les termes inchangés de la question récurrente semblent appeler la comparaison qui opère une analogie entre la proposition interrogative et le « souvenir ». Deux remembrances se conjuguent en lui : celle qui a pour objet la question réitérée et celle de l'attente. L'adjectif « lointain » caractérisé par l'adverbe intensif « très » contribue à dénoncer le désinvestissement de sa parole par le sujet. L'enfant ne s'y trompe pas et s'abstient de répondre. Au début du roman, le narrateur évoque les deux rituels dont cette question fait l'objet :

« [...] maintenant il ne pose plus la question rituelle, au moment rituel, quand il est assis devant son assiette et qu'il regarde par la fenêtre en disant comme s'il s'agissait d'une chose sans importance :

— Il n'y a pas eu de coup de fil ?

Il la pose quand même, mais beaucoup plus tard, pendant la promenade, ou au moment du retour, comme si l'idée lui en venait tout à coup, ou plutôt comme s'il arrivait un moment où il ne pouvait se retenir de demander : [...] » (p. 51).

Le premier cède la place au second, comme l'indique la négation corrélatrice « ne ... plus ». Même si l'interrogation survient dans les deux cas lors d'un des grands événements qui scandent la

journée, le narrateur remarque que l'instant choisi n'est plus le même : la promenade se substitue au repas. Même si le ton de la désinvolture demeure, sa qualité change : d'une question dépourvue de valeur (première comparaison), on passe à l'énoncé qui s'efforce de réparer un oubli (deuxième comparaison) et enfin, à une demande impatiente (dernière comparaison). La réponse toujours négative à la question est à l'origine du surinvestissement dont la question a fait l'objet, au point qu'elle est devenue le thème central d'un rituel obsessionnel, tant pour son locuteur que pour celui à qui elle est adressée comme le montrent les trois probabilités en focalisation interne. Une lecture verticale de ces dernières permet d'observer les étapes successives ou les différentes phases, et par conséquent l'historique, de l'attente du fils par le père dont elles rendent compte : tout d'abord, la préoccupation qui ne peut être dissimulée, puis la feinte de l'oubli, pour finir l'impatience. Le vide de l'absence est compensé par le vécu de l'attente. Les variantes de ces rituels locutoires produisent du vivant dans la vacuité de l'absence et de l'attente. Preuve en est l'attention que porte l'enfant à ces scansion qui le détournent du vide et du silence absolu. Les occurrences s'éclairent d'un roman à l'autre. La vacuité apparente, cette fois-ci d'un être et non d'un propos, fait l'objet d'une nouvelle comparaison dans *Mademoiselle*. Cette vacuité, ou cette « bêtise » selon l'acception lacanienne, appliquée à un personnage, a une incidence non sur la tonalité du propos, mais sur le nombre de convocations par le langage dont son être fait l'objet. Ainsi Eric Feuguet remarque-t-il à la fin du roman : « [...] j'ai à peine évoqué Sylvie. Comme si elle était sans importance et qu'il n'y avait rien à en dire. » (p. 85). La comparaison mise en relief, de constituer une phrase à part entière, porte sur la locution adverbiale *à peine* qui caractérise le groupe verbal de la proposition principale de la phrase précédente. La fausse hypothèse est immédiatement démentie dans les lignes suivantes.

Le contenu d'une parole, son énoncé fait souvent l'objet d'une modalisation exprimée par la comparaison hypothétique. Celle-ci propose une précision sur l'énoncé, en se gardant de la poser comme une assertion. Cette précision concerne dans la plupart des occurrences ce qui a suscité l'énoncé, en est l'origine. L'agacement, effet de la curiosité du stagiaire de la lagune,

justifierait la réaction du chef de chantier : « Puis, comme si je finissais par l'agacer avec mes façons d'enquêteur, il me disait : — Je vous laisse maintenant, j'ai à faire. » (*LPE*, p. 27). La comparaison hypothétique est appelée par le refus de communication : grâce à elle, le narrateur-personnage donne des mots quand un personnage lui fait part de son refus de lui en accorder. Le narrateur se prête un rôle actif dans l'origine de l'énoncé du refus effectué par un tiers. Grâce à la comparaison, le sujet envisage un lien intersubjectif entre son interlocuteur et lui-même. D'après l'instance narrative de *Sven*, ce lien s'établit entre le vieillard locuteur et son fils absent : « Il parle toujours au futur, comme si Emmanuel était sur le point de s'installer ici et de prendre sa suite. » (p. 159). La cause envisage au futur proche dans le passé la passation des rôles entre le père et le fils. La comparaison signale ironiquement le déni de l'effectivité de l'absence d'Emmanuel. De l'énoncé, la narration ne retient que le temps des procès et s'intéresse à ce que le déni pointe, à l'impossible et à l'inconcevable qu'il repousse.

L'emploi d'un nom propre peut s'avérer être un incident du discours. Tel est le cas, dans *Le Bleu des vitraux*, du prénom et du nom de la mère, aux yeux du narrateur-personnage : « La voix dans le combiné continuait cependant à agiter le nom d'Anne-Sylvie Imbert comme s'il s'agissait d'un sauf-conduit. » (p. 15). L'identité du locuteur n'est pas révélée par le texte. Il ne se manifeste que par sa « voix ». Le procès « agiter », employé ironiquement, réifie les noms propres. L'hypothèse annule par le substantif composé « sauf-conduit » le fait que ces noms puissent être le laissez-passer que la voix, selon le narrateur, aimerait y voir. Oswald Ducrot explique que l'emploi du nom propre suppose que celui-ci « "dit quelque chose" à l'interlocuteur »²¹⁹, qu'il en appelle à un savoir partagé. La comparaison hypothétique remet en cause ce savoir partagé, au moins partiellement. Le signifiant par excellence de la dénomination est invalidé dans sa fonction principale. La comparaison signale l'incident et le décrit comme un manque à la référence. Le toponyme qu'utilise Romain, dans *Quelques Jours à Lyon*, pour désigner l'espace nordique suscite un incident analogue : « Le Nord..., répéta-t-il comme si cela suffisait. » (p.251). La comparaison

²¹⁹ Ducrot et Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1979, p. 321.

signale le manque référentiel du nom propre. L'interlocutrice du personnage tente de combler ce manque par une série de topos (Helsinki, Rovaniemi) que l'anacoluthie réalisée par les points de suspension interrompt. Le référent du nom propre est lacunaire.

Deux occurrences donnent à lire, dans *La Morte saison*, un commentaire méta-discursif du narrateur sur un propos qu'il a tenu à l'un des personnages. Ainsi Martin explore-t-il successivement l'effet et l'objectif de sa parole :

« Vous savez, dis-je soudain, je suis souvent venu ici autrefois, du temps de votre grand-mère », comme si par cette phrase j'alourdissais notre rencontre du poids de tout un passé, pour la ramener dans un terre à terre d'où était écarté le danger de tout acte irréfléchi. » (I, 9, p. 68).

La locution conjonctive introduit une succession de connecteurs logiques : grâce à l'instrument énonciatif (« par cette phrase », complément circonstanciel de moyen), le locuteur révèle le sens qu'il prête à son énoncé, l'objectif visé (la proposition infinitive de but) instaure le lieu du dire. Celui-ci ne peut valoir que pour le locuteur et non pour Marieka qui n'a pas vécu ce à quoi il fait référence. La scène passée avec Eléonore est identifiée à la locution adjectivale substantivée, « un terre à terre ». L'expansion caractérisante de la proposition relative semble expliquer la convocation de cette expression : le narrateur procède à une association conventionnelle du prosaïque avec l'absence de risque quant à l'irruption de l'irrationnel. La probabilité qu'exprime la comparaison invalide l'effet qui aurait pu être recherché. Simultanément l'échec qu'elle énonce dénonce l'irruption de l'irrationnel. Plus loin, le narrateur commente la répétition de sa déclaration à Marieka :

« "Je t'aime", comme si cette deuxième affirmation, faite sur un ton confidentiel, devait renforcer l'effet de la première, en chasser toutes les ombres, et y déposer le sceau d'un serment inviolable. » (*LMS*, II, 6, p. 156).

La comparaison hypothétique fait part grâce à l'épithète détachée et à son complément, d'une information sur la tonalité effective avec laquelle Martin a prononcé l'assertion amoureuse. Cette brève irruption du réel est immédiatement suivie du comparant dont la valeur hypothétique est rappelée par le semi-auxiliaire potentiel *devoir*. La comparaison commente la réitération du « je

t'aime » : l'assertion réitérée devient d'autant cette « figure » qui réfère à « la profération répétée du cri d'amour »²²⁰, pour reprendre l'expression de Roland Barthes. Le rythme ternaire que réalisent les trois verbes à l'infinitif qui complètent « devait » contraste avec son laconisme. Le déséquilibre rythmique contribue à faire de la proposition au discours direct un « holophrase ». Le premier groupe infinitif, « renforcer l'effet de la première », semble en contradiction avec le deuxième, « en chasser toutes les ombres ». Le dernier groupe apporte une information précieuse quant à l'appréhension de la répétition : elle seule semble pouvoir garantir un engagement, rendre l'énoncé performatif.

La comparaison peut être employée pour établir une adéquation entre l'énoncé ou l'énonciation et la situation de communication dans laquelle ils se manifestent. Il en est ainsi des bavardages de l'assistance qui reprennent à peine la cérémonie est-elle achevée, dans *Le Bleu des vitreaux* :

« Mais à peine la camionnette noire qui servait de corbillard eut-elle démarré que les conversations se libèrent, comme si l'oiseau lugubre de la mort venait de s'envoler de ce toit. » (p. 13).

Le Verbe reprend ses droits dès que la bière s'éloigne. Le comparant métaphorique prolonge le procès « se libérer » auquel il apporte une valeur dénotative. L'image morte de l'oiseau de malheur puise dans l'imagerie populaire et dans la mémoire collective. La subordonnée hypothétique l'actualise par le procès inchoatif « venir de s'envoler » et le déictique démonstratif « ce ». Le mot déictique peut être redoublé par le geste. Dans ce cas, la comparaison hypothétique entend conférer à la coordination du Verbe et du corps un pouvoir magique sur l'espace environnant. Il en est ainsi dans *Sven*, roman dans lequel cet espace est envisagé comme le théâtre imaginaire d'une scène future :

« — C'est là qu'elle [Anne] va débarquer ! dit le vieux en désignant le petit port au-dessous de nous comme si le béton de la jetée venait d'être coulé pour cet événement. » (p. 153).

On retrouve dans cette occurrence la périphrase verbale inchoative « venir de » dans la

²²⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p.175.

subordonnée hypothétique. Elle est immédiatement suivie d'un procès passif accompli dont l'agent inconnu contribue à l'effet d'une opération magique. Le choix de l'élément synecdochique du port que constitue « le béton de la jetée » parachève cette production magique dans la mesure où il réfère à une construction « en dur » qui nécessite une mise en œuvre longue. Elle ne peut donc apparaître subitement. L'élaboration imaginaire du vieux gardien du phare, perçue par Emmanuel, repose sur la conjonction inédite du solide (construction portuaire) et de l'évanescent (apparition d'Anne). Une autre comparaison envisage, dans *Quelques jours à Lyon* (p. 224), le Rhône devant lequel se trouvent Romain et Hélène comme le véritable auditeur du personnage : « Il demanda comme s'il parlait à l'eau : [...] ». L'hypothèse narratoriale envisage non seulement l'incommunication qui s'est instaurée dans leur couple, mais opère également un écho textuel avec la mort onirique d'Hélène, étudié à la fin du premier volet de ce travail. Le lien qu'assure l'espace avec l'énonciation dont il est le théâtre peut être le fait de l'entrée d'un personnage sur la scène qu'il offre. Tel est le cas du discours de la guide de l'exposition lyonnaise : « La femme le regarda d'abord comme si elle était contente d'avoir un auditeur de plus, ensuite elle eut l'air de ne plus continuer son récit que pour lui. » (p. 71). Le caractère impressif de la comparaison est introduit par la locution conjonctive « comme si », elle-même redoublée par la périphrase verbale « avoir l'air ». Les deux propositions s'intéressent à la place accordée au destinataire imprévu : confiné à un rôle d'écoute passive, la simple oreille supplémentaire qu'est Romain devient le réceptacle exclusif. Dans *Mademoiselle*, la comparaison est aussi appelée par l'« entrée en scène » du narrateur-personnage. Elle est insérée dans une énumération qui explique la place faite au père absent d'Eric dans le discours de sa mère : « Cette image en creux, faite de silences, de soupirs, de phrases interrompues à mon arrivée comme si c'était de moi qu'on parlait, de sous-entendus, de hochements de tête. » (p.57). Le silence qui accueille l'irruption d'Eric dans la pièce lui donne lieu de penser qu'il était l'objet de la conversation. L'entretien l'aurait convoqué comme absent, d'où sa cessation dès que sa présence se manifestait. La parole maternelle l'aurait convoqué dans son absence au même titre que son père, autre figure de l'absent. En dépit des précautions de la mère,

la filiation s'est articulée autour du schème de l'absence. La comparaison hypothétique montre combien ce thème central de l'œuvre de Jean Lods pénètre le tissu romanesque jusqu'aux plus infimes inflexions de l'écriture. De la même façon que les mots semblent pouvoir agir de manière efficiente sur le monde, dans l'univers lodsien, les mots prononcés peuvent générer d'autres mots. Dans la scène de la glace du *Bleu des vitraux*, le narrateur s'intéresse davantage à l'énonciation générée par les mots antérieurs qu'à l'énoncé produit. En effet, une comparaison hypothétique se substitue à l'énoncé qui demeure en suspens : « — Pour maman, ... reprend-il comme si ces mots précédents lui avaient donné de l'élan. » (p. 124). L'anacoluthie précédée de deux mots met en relief la proposition hypothétique que le narrateur-personnage prend soin de déployer. Le terme « maman » indique une infantilisation du père autant que du fils. De qui s'agit-il ? De la Veuve Noire ou d'Anne-Sylvie ? La phrase inachevée ne fait qu'accroître l'ambiguïté. L'énonciation exhibe à la fois la non adéquation et l'adéquation entre le cadre de l'énoncé et celui-ci. Il dénonce alors l'absurdité de l'énonciation opérée par un personnage :

« Et de lui-même, comme si cela avait un sens, il demande à la capsule :
— C'est Emmanuel ? » (*JV*, p. 160).

La proposition subordonnée hypothétique est ironique. La sympathie du narrateur pour le personnage apparaît explicitement : l'absurde que dénonce le narrateur dans la comparaison redouble celui qu'exhibe l'enfant en parlant à l'objet qui se trouve sous ses yeux. Le narrateur de l'histoire de Sven est-il Emmanuel, d'un bout à l'autre du roman ? Il semble que cela ne soit pas le cas. Si l'on admet qu'Emmanuel relate les événements qui ponctuent cette solitude de l'enfant prisonnier du cirque avec son père, la question rituelle que mime le jeune personnage éponyme, « C'est Emmanuel ? », s'abîme en échos dans les trames du récit qui ne cessent d'interroger la présence d'Emmanuel.

Tonalité, timbre de voix. A la différence du toucher qui s'impose dans son immédiateté, la voix constitue une manifestation d'Autrui ou de soi dans la distance. Les comparaisons hypothétiques dont le timbre fait l'objet révèlent le fantasme de l'abolition de cette distance. Certaines tendent, à cet effet, à prêter une tangibilité à la voix. Le narrateur du *Bleu des vitraux* n'hésite pas à mentionner le changement de modulations vocales lorsque, s'adressant à un Polonais, le personnage pense vaincre le barrage de la langue : « Je parlais fort, comme si cela devait l'aider à mieux comprendre. » (p. 17). La tentation de forcer l'entendement par le timbre vocal est un phénomène fréquent entre des personnes qui ne partagent le même code linguistique. Le verbe modal *devoir* donne libre cours à la perception de Yann quant à son propre énoncé. La comparaison hypothétique sert ici l'expression de la dérision en indiquant l'échec de la compréhension fusionnelle. Le fantasme de l'entente parfaite réapparaît dans plusieurs comparaisons hypothétiques qui se rapportent à un message hurlé. Ainsi, dans *Sven*, le cri du vieux gardien du phare signale-t-il et génère-t-il à la fois cette connivence totale : « — Je n'ai rien pour vous aujourd'hui ! me cria-t-il comme s'il avait deviné mes pensées. » (p. 208). La voix véhicule le message sûr de la demande à laquelle il répond. Destinataire de cette parole, le narrateur-personnage ne relève aucun paradoxe : le cri scelle au contraire la transparence qui affecte momentanément la relation des deux personnages. Son émission ne s'impose aucune retenue. Parallèlement, la réception exprimée par la proposition hypothétique tend à annuler le malentendu constitutif de toute communication, à abolir l'illusion en la dénonçant. Il en est de même lors du face à face du père et du fils dans *Le Bleu des vitraux* : « — Je t'offre une glace, crie-t-il dans l'oreille de Yannou, comme s'il n'avait pas d'autre but en venant ici. » (p. 125). A l'instar d'une dénégation, l'hypothèse négative énonce *a contrario* le fait que l'essentiel du moment partagé ne réside pas dans la crème glacée et invite à envisager le terme « glace » comme une syllepse lexicale. Le signifiant de l'objet prétexte de l'entretien des deux personnages devient instantanément pour Yann l'emblème de la qualité spéculaire que revêt soudain la relation : tous deux délaissés par la femme aimée se font miroir l'un de l'autre. La dénonciation pudique peut

donner lieu à l'expression d'une résistance affective. Cette occurrence de *Sven* en est une illustration explicite : « Comme s'il ne se rendait pas compte du mal que j'avais à le pousser, le vieux, de plus en plus excité et perdant sa discrétion du début, s'était mis à pérorer. » (p. 152). Rares sont les comparaisons placées en position initiale de la phrase. L'enjeu de l'assertion qu'elles renferment n'en est que d'autant mieux mis en relief. Grâce à l'hypothèse, l'annulation de soi constatée est constatable. Le timbre vocal manifeste l'accès de présence au monde qui affecte subitement l'infirmes. La voix se fait l'instrument de la projection de la réalité du sujet sur la réalité partageable. L'*acting out* qu'elle agit empêche la désintégration du sujet menacé par l'attente sans fin d'Anne. Elle transmet autant qu'elle crée au fur et à mesure de son déploiement une *scène* inconsciente. Ainsi le terme « plateau » employé dans le paragraphe suivant revêt-il un double sens dans le contexte de ce théâtre intime : il désigne à la fois le site topographique et l'aire de jeux. La comparaison hypothétique est également susceptible de servir l'expression de la perception de l'infinies, non plus seulement du narrateur, mais également celle d'un personnage. Tel est le cas dans le rêve du retour du père à La Réunion *post mortem*, lorsque le narrateur rapporte l'agacement de Madame Giroday : « Les mots à peine chuchotés parvinrent à Simon comme s'ils avaient été prononcés dans son oreille. » (*QJL*, p.97). La focalisation interne établit la fusion du sujet rêvant et du sujet rêvé. L'énoncé rapporté de l'hypersensibilité de Simon Rivière dans la subordonnée hypothétique témoigne à la fois du déni onirique du déjà-vécu, du déni du rêve en cours, ainsi que du déni de la mort du père. La connivence est totale non seulement entre le rêveur et le personnage rêvé, mais également entre le rêvant et le narrateur du rêve. Dans *Sven*, la connivence parfaite entre Emmanuel et le batelier a pour objet la folie du manque : « — ... Anne ? demanda-t-il à mi-voix comme si quelqu'un pouvait nous entendre. » (p. 208). Le pronom indéfini « quelqu'un » désigne implicitement le gardien du phare. Le non-dit que parachève l'ellipse manifeste l'entente parfaite qui préside à cet instant à la relation entre l'insulaire factuel et le passeur. Le fantasme de la transparence de soi et de l'autre connaît une réalisation effective. Faisant irruption à l'impromptu dans les situations de communication, il peut également revêtir

un aspect dysphorique dans l'intersubjectivité communicationnelle. Le narrateur de *La Part de l'eau* observe ainsi l'une de ses mises en œuvre : « Jeanne lui répondait comme si elle s'expliquait. » (p. 74²²¹). Synonyme de « se déplier », le procès « s'expliquer » désigne également ici le fait de « s'auto-justifier ». Le *savoir l'autre* rencontre la foi en le *pouvoir de se dire tout entier*. De fait, le Verbe parle le locuteur. Il en est ainsi lorsque le narrateur du récit lyonnais fait part du scandale de la beauté d'Ivana aux yeux de Romain : « Il lui avait dit ça comme s'il venait de lui trouver une tare. » (*QJL*, p.182). L'hypothèse est immédiatement validée par la phrase suivante. La comparaison dénégative caractérise la tonalité de l'énonciation et révèle l'opinion profonde du locuteur. Le Verbe fait corps avec l'être qui l'émet. La transparence de l'autre se double de la transparence de / à soi.

Dans *La Morte saison*, Martin critique l'hésitation dont il a pu faire preuve en s'adressant à Marieka : « J'ajoutai encore, en hésitant un peu comme si en explicitant ma crainte je risquai de la voir justifiée : [...]. » (II, 8, p. 165). Marieka vient de faire part à Martin de sa peur de le faire souffrir, — propos auquel celui-ci s'apprête à répondre par sa peur de souffrir. L'hésitation trahie par la voix appelle la comparaison. D'une façon tout à fait inattendue pour le lecteur, le contenu de cette proposition hypothétique révèle une appréhension archaïque²²² du langage qui contribue à la peur ressentie de subir une souffrance morale : que les mots ne donnent corps, réalité à ce qu'ils évoquent. Dans quelle mesure la proposition ne trahit-elle pas et / ou ne participe-t-elle pas d'une a-symbolisation de la parabole « Et le Verbe s'est fait chair » ? Notre analyse trouve probablement ici une perspective qui gagnerait à être approfondie dans des travaux ultérieurs. Le pouvoir prêté aux mots est souvent susceptible, dans l'œuvre lodsienne, de générer un événement ou d'infléchir sur la relation entre deux personnages. Ainsi, à la fin de *Sven*, Emmanuel perçoit-il une certaine défiance de son fils à son égard :

« Il se méfiait de moi comme s'il avait l'impression que je tentais de le déposséder de lui-même. Il répondait avec réticence à mes questions comme si j'étais un étranger qui se mêlait

²²¹ *Le Silence des autres* donne à lire une occurrence similaire : « Jeanne lui répondait d'une voix plus calme, comme si elle s'expliquait. » (p. 40). Le personnage s'adresse à Tonio.

²²² Il serait intéressant de les mettre en relation avec certaines superstitions.

de sa vie privée. » (p. 219).

Les questions sont implicitement envisagées par le narrateur, ici Emmanuel indubitablement, comme à même d'être prises pour un *vouloir avoir*. De là proviendraient les réponses laconiques de Sven. L'enfant peut éprouver cette demande, non comme une curiosité, non comme de l'intérêt paternel, mais comme une privation d'être. Les explications que propose le narrateur à ce qu'il ne comprend pas dans les deux subordonnées hypothétiques doivent être mises en relation. Le chiasme que réalisent les indices de personne y invite le lecteur critique : « il-je-je-sa ». Dans les deux hypothèses, le père évoque l'intime de son fils : « dépossédé de lui-même » et « sa vie privée ». Les silences du fils donnent l'occasion au père de reposer la filiation par l'imaginaire en visitant les mythes de la relation père-fils : du côté du fils (« comme s'il avait l'impression »), le père s'imposerait comme figure castratrice voleuse d'identité (Chronos) ; du côté du fils perçu par le père (« j'étais »), ce dernier serait le fait de son intrusion (Edipe). Parallèlement à cette empreinte de l'a-mémoire collective, le narrateur puise ostentatoirement dans l'usage commun, comme le montre le *topos* de « l'étranger qui se mêle de la vie privée de quelqu'un ». Le récit n'hésite pas à réexposer cette thèse essentielle autour de laquelle il s'articule, dans ces deux comparaisons hypothétiques, — thèse selon laquelle la relation père-fils s'affirme de son impossible. La comparaison hypothétique tient ici un rôle déterminant dans le pouvoir que le père suppose prêté par son fils au Verbe paternel.

Les comparaisons hypothétiques relatives à la voix explorent toutes la réception du message véhiculé. Quel est le lien entre le fantasme de la communication fusionnelle, le mythe de la transparence par le Verbe et celui de la puissance du Verbe qui infléchirait le Réel ? On remarque que ces trois motifs qui président à la communication entre les personnages lodsisiens tendent à effacer la frontière entre soi et l'autre, — effacement auquel la comparaison hypothétique confère une profondeur, spécifique à chaque occurrence, grâce au savoir incertain ou réinventé qu'elle convoque.

B. Possible improbable

B. 1. La Chose, l'objet

Le Bleu des vitraux donne à lire toutes les occurrences relatives à un objet, à l'exception d'une seule qu'offre *La Morte saison*. L'évocation du feu, rare dans l'univers romanesque qui nous intéresse, ne permet pas de l'envisager comme un « *je-ne-sais-quoi-et-le-presque-rien* ». Elle s'inscrit dans la dimension symboliste de l'écriture de Jean Lods. Expansion caractérisant une chandelle, la proposition subordonnée hypothétique établit une synesthésie qui tend à placer l'objet dans un réseau de motifs textuels ressortissant tant aux événements diégétiques qu'à l'atmosphère du cirque : « La bougie était toute neuve, comme si on venait de l'allumer en entendant le bruit de la voiture. » (I, 15, p. 97). La combinaison du visuel (la lumière) et du sonore (le moteur) qu'explore la comparaison est appelée par la mention pragmatique relative à la première utilisation de l'objet. Le comparant propose un parallèle d'ordre temporel entre l'état de la chandelle et sa mise en fonction : l'aspect inchoatif de la locution verbale lexicalisée « venir de » et le gérondif semelfactif qui la complète font écho au caractère intact de l'objet mis en relief par l'adjectif indéfini dans sa valeur d'intensif (« toute »). Cette occurrence manifeste parfaitement le procédé qui consiste à convoquer à travers un seul élément de l'espace tout un réseau de motifs : on peut retenir dans cette comparaison la mise en présence simultanée des thèmes et des schèmes que sont la verticalité, l'individuation, et le souffle de vie.

La comparaison hypothétique témoigne également de ce prolongement, évoqué plus haut, de la tradition romantique que manifeste aussi l'écriture lodsienne. Le terme de « prolongement » semble le plus adéquat dans la mesure où il rend compte simultanément d'un héritage et d'une facture autonome, voire moderne. Dans cette occurrence du *Bleu des vitraux*, la comparaison hypothétique contribue dans un premier temps à faire de l'environnement du narrateur-personnage un espace mental :

« Elle [la douleur] se communique [...] au brouillard perlé que crachote le tourniquet de la pelouse à chacun de ses tours, comme si tout cela était de même nature, de même beauté, de même douleur, comme si je pouvais passer sans rupture de la crinière noire de ma mère

animée par le courant d'air qui vient de la véranda au balancement des palmes des cocotiers sous le souffle de l'alizé. » (p. 60).

Le narrateur établit une correspondance entre le caractère diffus de la mélancolie présente et l'écran de l'eau du tourniquet à travers lequel il observe le parc de la propriété. Ainsi les états d'âme de Yann se trouvent-t-ils projetés sur le monde extérieur et la coïncidence entre l'intériorité et l'environnement physique du personnage est-elle parfaite. Le rythme ternaire suggère une équivalence entre la qualité, l'apparence extérieure et l'état d'âme : cette relation d'identité établie relève d'une perception « totalisante » de l'être dans l'espace-temps. La fidélité à l'âme romantique cesse dès que le narrateur lodsien s'empare de cette correspondance pour s'abîmer dans l'abolition des frontières, c'est-à-dire dès que l'être total cède la place au *fading* du sujet. Cette remarque intéresse la comparaison de l'appréhension de l'être et du sujet qui incombe respectivement au romantisme et à la post-modernité. Nous ne pouvons malheureusement que la soumettre ici, mais elle gagnerait également à être explorée plus amplement.

On retrouve le motif de l'écran de l'eau dans le récit du suicide du père. Directement associé à la mort, il est envisagé comme un linceul : « Cette forme immobile au milieu de l'étang, à peine visible sous le voile de brume, comme si on avait déjà recouvert le corps d'un drap tendu d'une berge à l'autre. » (p. 196). La vision opère un écho à la *fantasy* ophélienne qui ouvre *La Morte saison*. Par ce motif, l'œuvre de Jean Lods présente une double évolution : la vision onirique et ophélienne cède la place à la violence de la réalité ; la rêverie de l'extraction des eaux de l'aimée, qui associe les motifs de la renaissance symbolique et du sauveur, entre en résonance avec le tableau implacable et clos sur lui-même de la noyade volontaire du père. La comparaison ébauche une métaphore filée qui identifie la brume au linceul. Les contingences naturelles à l'origine de la condensation de l'eau au-dessus de la mare sont envisagées, dans la comparaison, comme un actant magique qui opère sans être vu, anonymement, ainsi que l'indique le pronom indéfini « on ». Tutélaires, elles prennent soin de recouvrir le corps de celui qui s'est confié à elles. Ainsi sont-elles anthropomorphisées. La fonction du drap est ici protectrice : le voile protège le corps

qu'il enveloppe autant que le regard susceptible de voir le cadavre. La locution prépositionnelle « à peine » atténue l'adjectif « visible » qu'elle précède : la vue de l'enfant se porte sur la brume avant d'affronter la violence de la tangibilité de la mort.

Il arrive que le narrateur investisse une étoffe ou un vêtement que porte un autre personnage. La réalité qu'exprime la comparaison hypothétique n'a d'existence que pour le sujet émetteur. Trois occurrences ont pour objet la Veuve Noire. Elles participent à la construction du personnage en le dotant d'une dimension fantastique. Chacune prend pour objet la robe de la douairière qui semble bien plus qu'un prolongement de son corps décharné. Dans deux de ces occurrences (p. 79 et p. 117), le terme « voile » employé au pluriel constitue le nœud du comparé. Ces comparaisons contribuent tout d'abord au gigantisme du personnage, comme l'indique leur fonction de complément d'un groupe à valeur adjectivale :

« J'ai tout oublié de moi comme pour mieux garder intacte cette pression sèche contre ma peau qui me transporte instantanément au pied des colonnes de la véranda, face à ma grand-mère gigantesque sous ses voiles qui s'agitent comme s'ils étaient vivants. » (BDV, p. 79).

L'expansion que réalise la proposition subordonnée relative appelle l'impression que soumet le comparant. La comparaison hypothétique se prête à l'expression du doute caractéristique du fantastique. A la différence des extraits précédents, le voile est associé à la vie, mais à une vie souterraine, cachée, qui les animerait²²³. Le souvenir et la façon dont le narrateur investit ce vêtement sont empreints de l'attraction, proche de la fascination, qu'exerçait la maîtresse-femme sur l'enfant. L'assertion de l'oubli dont témoigne le procès de la proposition principale rend compte d'une sélection consciente d'elle-même dans un processus de mémoire volontaire. Une telle sélection ne rend que plus certaine la captation réalisée par l'objet. Participant à la taille du personnage, les voiles exhibent qu'ils cachent, qu'ils capturent l'attention pour mieux détourner d'un secret. Tel est le propos qu'explore le narrateur dans l'occurrence suivante : « Debout au milieu des colonnes, elle surveille l'allée, immense avec sa robe et ses jupons gonflés comme s'ils étaient remplis à craquer de secrets terribles [...] » (BDV, p. 82). Le terme « voiles » disparaît au

²²³ La lecture du passage intitulé « La vol magique », dans le chapitre « Symbolisme de l'ascension et rêve éveillé », l'essai *Mythes, rêves et mystères* de Mircea Eliade (Paris : Gallimard, 1957), enrichit l'analyse de cette image.

profit du lexème « jupons », attribut vestimentaire dont le réalisme est immédiatement remis en cause par l'épithète et son expansion comparative. L'adjectif « gonflés » confère un caractère phallique à cette « mangeuse d'hommes » dont l'aspect inquiétant est confirmé par la comparaison hypothétique. Ce n'est point l'étoffe ni le vêtement qui font mystère, mais ce qu'ils cachent. L'hyperbole (l'adjectif « gonflés » et l'expression lexicalisée « à craquer ») précise le gigantisme associé à la Veuve Noire et introduit du merveilleux dans la dimension fantastique du personnage²²⁴. Page 117, le narrateur se détache tout à fait de ces dimensions pour dénoncer le caractère obscène de la Veuve : « Comme si on la troussait, les voiles de la douairière noire se replient alors au-dessus de sa tête, [...] ». Alors qu'ils ont jusqu'à présent caché, les voiles jouent ici un rôle actif dans l'exhibition du sexe. Le probable impossible qu'exprime la comparaison hypothétique ressortit au choix du pronom indéfini « on » et du verbe « trousser » : l'emploi ironique de ce dernier signale l'antipathie qu'éprouve le narrateur pour la douairière, ainsi que les réserves induites quant au fait qu'elle soit désirable.

Le vêtement qui se fait prolongement du corps dans le cas de la Veuve Noire est, pour le petit-fils de celle-ci, emblématique de l'échec de son *être-au-monde*. Seule sa couleur retient l'attention du narrateur :

« [...] vêtu d'un short et d'une chemisette d'une blancheur encore plus éclatante que celle des colonnes qui soulèvent la maison au-dessus de la pelouse comme si cette blancheur et cet éclat sont les derniers moyens dont il dispose pour se rendre visible aux seuls yeux qui pour lui ont de l'importance, et qui ne le distinguent pas malgré tout. » (BDV, p. 55).

Souvent associé²²⁵ à l'envol comme en témoigne la métaphore filée dont les colonnes font l'objet, le blanc immaculé de la grande maison est moindre en regard du rayonnement que diffusent les vêtements de Yann. La blancheur de la tenue vestimentaire constituait un signe d'appartenance à

²²⁴ Nous renvoyons à cet effet aux analyses proposées dans « La Maison-temple », Deuxième partie, p. 492-496, ainsi qu'à l'étude « La maison-oiseau », p. 496-498.

²²⁵ Cf. in BDV, p. 62, 63, 117, 138.

la classe des dirigeants de la colonie²²⁶. Elle laisse indifférente Anne-Sylvie, métropolitaine sur le point de regagner le continent européen. La blancheur ne fait signe pour personne, excepté pour le narrateur-adulte. Yann voit ce que les autres personnages ne sauraient voir. L'échec de sa *présence au monde* semble le fait de la subordonnée comparative qui présente sous forme d'hypothèse une affirmation qu'elle valide, comme l'indique la seconde proposition subordonnée relative de type négatif. La blancheur apparaît avant tout ici comme signe d'un *manque-à-être* pour autrui, surtout pour sa mère. Le regard de celle-ci voit en glissant sur toute chose, il ne capte rien.

Le parallèle établi entre l'état de la chose et son utilisateur invite à considérer le rôle que joue la comparaison dans la transformation d'un objet en emblème. Ainsi le comparant peut-il préciser l'état d'un objet en informant simultanément de l'appréhension qu'a son utilisateur de sa propre vie. Tel est le cas lorsque la comparaison hypothétique se double d'une comparaison simple :

« Il avale son sosso de maïs hâtivement, repousse son assiette avec une sorte de hargne comme s'il lui reprochait d'être maintenant vide comme sa vie, quitte la cuisine en jetant sa serviette dépliée sur la table. » (BDV, p. 135).

Les procès « repousser », « reprocher » et « jeter » expriment tous deux le rejet et trouvent un écho dans le substantif « hargne » et l'adverbe « hâtivement » : le comparant (propos) reprend et prolonge le comparé (thème). La structure ternaire de la phrase comme l'agacement mécanique rappelé par ces lexèmes produisent un effet de boucle : les actions décrites au présent de narration et de façon béhavioriste reproduisent la vacuité de l'assiette. Celle qui affecte la vie du personnage, selon l'appréhension-même de ce dernier, connaît une actualisation grâce à l'objet.

B. 2. La « Logique » de l'absurde

Le corps magique. Le narrateur peut expliquer un geste par l'intervention d'un accessoire, fruit de l'imagination du narrateur. Tel est le cas dans ce portrait d'Eléonore que donne à lire *La Morte saison* : « Quand elle [Eléonore] était en colère, ses sourcils remontaient très

²²⁶ Cette remarque complète l'étude rassemblée sous le titre « La Blancheur », in Deuxième partie, p. 482 et suivantes.

haut comme s'ils étaient tirés par des élastiques et son front en devenait tout plissé. » (I, 1, p. 15). On reconnaît le motif de la femme-pantin qui tend à une réification du corps. La comparaison témoigne à la fois d'une distanciation prise à l'égard du personnage et d'une tentative de maintenir l'aspect familier de ce visage saisi dans une expression inhabituelle. Efficient dans cette occurrence que l'on peut lire dans les premières pages de *Sven*, le sourire fait l'objet de l'image improbable suivante : « Un soudain champ de rides lui sillonna les joues comme si l'on avait soufflé l'eau d'un bassin. » (p. 10). Le verbe « sillonner » s'emploie depuis le XVI^{ème} siècle au sens de « marquer, former des sillons », avec un sujet tel que « les rides ». Ici, ces dernières sont complément du nom « champ ». Ainsi constitué, le sujet de la proposition principale salue le sens premier disparu de l'usage du verbe « sillonner », « labourer en creusant des sillons ». L'adverbe « soudain » indique une métamorphose subite et inattendue. La comparaison hypothétique établit une ressemblance dont l'effectivité est improbable avec les plis formés par l'eau balayée par le vent. L'évocation de l'eau semble être appelée par l'association de la situation des personnages en train d'observer des bateaux au large et le sens analogique du verbe « sillonner », également hérité du XVI^{ème} siècle, de « traverser d'un bout à l'autre en laissant un sillage »²²⁷ en parlant d'un navire. Emmanuel se plaît à faire du visage du vieux gardien du phare un emblème de l'alliance des éléments, de la terre et de l'eau. Le caractère magique du corps peut être le fait d'une expression toute faite revisitée par le narrateur : « Je suis fourbu comme si j'avais passé la nuit à cheval. » (p. 187). Ainsi le narrateur-personnage de *Sven* ravive-t-il la comparaison lexicalisée « comme un cheval fourbu ». L'image morte recouvre tout son sens dans les rêveries qui occupent Emmanuel et qui mettent en scène son fils parcourant tantôt le cirque, tantôt la lande. La comparaison hypothétique trouve ainsi une résonance, voire une justification, dans un large cotexte. Le corps magique devient aisément *sacer*, associant le *pur* et l'*impur*. Ainsi, dans *Le Bleu des vitraux*, l'enfant réalise-t-il brusquement un mouvement déhiscent qui accompagne la répugnance que lui inspire l'idée d'acheter la sensualité féminine : « Et Yannou se lève brutalement comme s'il venait de

²²⁷ *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000, volume 3, p. 3509.

toucher les seins de Lise.» (p. 97). Le narrateur-personnage oppose, grâce à la proposition subordonnée hypothétique, une prise de distance physique, effective mais sans objet, à un contact non réalisé dans cette étape du texte. La comparaison anticipe et prépare la suite de l'intrigue romanesque. Elle se fait ainsi proleptique. Le possible qu'elle exprime est improbable pour le personnage enfant, mais non aux yeux du narrateur adulte. La connivence entre ce dernier et le lecteur naît ici de la distanciation implicite qu'il prend avec l'enfant qu'il était. A la différence de cette occurrence, la comparaison peut être infirmée par le texte : la cause devient alors improbable tant pour le personnage, pour le narrateur que pour le lecteur. Ainsi lorsque Sven tapi dans la véranda écarte les doigts de sa main, « comme s'il y avait à l'intérieur une coccinelle prête à s'envoler : [...] » (p. 189), le narrateur se hâte de désigner, de reconnaître et de décrire l'objet renfermé :

« [...] elle est toujours là, la petite feuille, collée contre la paume, toute fripée maintenant qu'on l'emmena partout, d'un vert moins lumineux qu'au premier jour, mais justifiant indiscutablement son nom de trèfle. »

Le champ de vision se resserre sur le végétal. La cause improbable exprimée par la comparaison produit ici un effet de mise en attente que prolonge à la fois l'asyndète et, dans la proposition juxtaposée suivante, le rejet après l'auxiliaire du groupe nominal dont le pronom personnel sujet « elle » est le substitut. Le comparant « la coccinelle » et le rythme ternaire à cadence majeure parachèvent le caractère symbolique et sacré de l'objet libéré. On remarque la convocation de la symbolique populaire occidentale. L'improbable peut ressortir également à l'irrationnel que le narrateur dénonce dans la comparaison elle-même : elle s'invalide elle-même. Tel est le cas de la description de René scrutant le large, dans les premières pages du *Bleu des vitraux* :

« Il la [la mer] fixe, les yeux plissés par l'attention, comme s'il pouvait deviner, bien au-delà de cette courbure derrière laquelle s'enfoncé le reste du monde, la femme étendue dans une cabine de deuxième classe du *Porthos*. » (p. 24).

La comparaison opère un parallèle entre les deux personnages et introduit le lien qui va s'instaurer entre eux : le narrateur fait part de l'étendue de son savoir qui dépasse celui des protagonistes et pose l'actant « Anne-Sylvie » qui prépare la suite du récit. La simultanéité des

actions que permet la comparaison hypothétique et le verbe modal « pouvoir » achève de bâtir le pont à la fois temporel et géographique qui rapproche à leur insu les deux personnages, tandis que le fait que leur fils adulte, narrateur-personnage, en prêtant à son père, dans le présent de ce dernier, la prescience du futur, relie le présent à l'avenir dans le passé et ébauche pour la première fois cette continuité qui faisait défaut dans son histoire personnelle. Grâce à l'irrationnel que signale la comparaison hypothétique, Yann rend à sa naissance la place fondatrice qu'elle détient dans son histoire individuelle. La comparaison hypothétique se prête parfaitement à l'exploration de ce liminaire *vécu-non vécu, hors-là* dans l'histoire du sujet. La naissance à / pour soi dont elle permet le témoignage à soi-même, du fait de la restauration réflexive de cette continuité, participe à la construction du sujet *indivis*. Rétrospection, re-connaissance d'un objet déjà évoqué, répétition d'un geste répété et confirmé dans sa réitération par une image morte, corps-objet : le corps magique suppose un retour sur un *déjà-là*. Lorsqu'il n'est pas proposé par le narrateur comme intrinsèque à l'élément comparé, son imaginaire semble se plaire à l'en affecter. Ainsi peut-on lire dans cette occurrence de *Quelques Jours à Lyon* les traces d'un fantasme de régression que projette le narrateur sur le personnage d'Hélène, moins pour disqualifier celui-ci que pour témoigner du bonheur confiant que partagent les deux amants : « Elle avait une drôle de façon d'embrasser, avec des petits coups de menton comme si elle tétait. » (p. 128). La bouche saisie dans la geste amoureuse est envisagée dans la fonction alimentaire qu'elle possède pour le nourrisson, comme l'indique le choix du lexème « téter ». Implicitement, Romain est féminisé, associé à une figure à la fois maternelle et protectrice. Cette comparaison hypothétique menace considérablement la frontière qui sépare la focalisation zéro et la focalisation interne, si bien qu'à l'instar d'autres faits textuels, elle est susceptible d'inviter à lire la troisième personne qui distingue ce roman des autres récits de Jean Lods comme un « je caché ».

Le comparant de la proposition hypothétique n'emprunte pas seulement au répertoire connu du folklore. En effet, lorsque la comparaison hypothétique permet au narrateur de mettre l'ironie au service de l'absurde, celui-ci peut s'autoriser à convoquer la mémoire collective et fait

ainsi se côtoyer l'improbable, l'incertain du passé familial avec le savoir partagé. La critique que réalise Yann de la mode vestimentaire coloniale dans *Le Bleu des vitraux* en offre un exemple. Ainsi décrit-il son père :

« [...] coiffé d'un de ces casques rembourrés de liège que l'on se croyait obligé de porter à la colonie quand on était blanc, comme si la sensibilité des crânes à l'ardeur du soleil variait selon la couleur de la peau. » (p. 23).

Le comparant antiphrastristique emprunte à l'argumentaire anti-colonial que Franz Fanon fut l'un des premiers à exposer dans son essai *Peaux noires, masques blancs*²²⁸. En évoquant ce préjugé raciste, le narrateur rappelle la toile de fond coloniale et tend à placer le personnage de René dans la catégorie des colons velléitaires et dépourvus, en apparence du moins, d'esprit critique. Le fils se distingue de son père et de la classe à laquelle il appartient. Le corps se fait d'autre part magique d'inspirer au narrateur un comparant emprunté à la mythologie grecque. Ainsi Romain Durieux se métamorphose-t-il un instant en titan : « Il fixait les cygnes blancs, hiératiques sur l'eau grise, repartait, les épaules lourdes comme si le poids du monde y reposait. » (*QJL*, p. 234). L'hyperbole de la formule lexicalisée « le poids du monde » associée à la figure en filigrane d'Atlas produit un effet d'amplification qui accroît le grotesque du personnage : le tragique antique ne saurait grandir la silhouette de Romain, antihéros d'un drame conjugal. L'usage courant ne s'y trompe pas. Solidaire avec son personnage, le narrateur manifeste ici un humour de convention.

L'Espace magique / surnaturel. L'espace inspire un surnaturel qui emprunte volontiers au fonds de la mythologie germanique (*cf.* par exemple la légende de « la vieille dame de la forêt » dans l'occurrence suivante). Phénomène unique dans l'œuvre lodsienne, *Le Bleu des vitraux* présente la même comparaison hypothétique relative à deux comparés quasiment identiques : « comme si toutes les branches de la montagne s'étaient d'un seul coup dénudées. » (p. 105 et p. 131-132). Le phénomène végétal non effectif sur les flancs du cirque est présenté comme le fait du vent. Dans la proposition principale, seuls deux syntagmes connaissent des

²²⁸ Franz Fanon *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1975.

modifications : « un coup de vent » et « la femme et l'enfant », remplacés respectivement par « bourrasque » et « nous [...] tous deux ». L'analyse ne peut se contenter de relever une répétition fondée sur la synonymie : le narrateur ne se serait pas contenté de ces substitutions. La duplication de même que le choix de ces transformations sont volontaires et porteurs de sens. Loin de bégayer, la mémoire du narrateur semble se fixer sur cette scène à la fois dans le but de la revisiter jusqu'à épuisement de sa force évocatoire et parce qu'il se heurte à l'impossibilité de parvenir à cet épuisement. Par ailleurs, la répétition n'est pas sans produire un effet de boucle, mime le « tourbillon ». Les deux événements du passé dans lesquels apparaît cette occurrence doublée correspondent à un moment de complicité fusionnelle croissante d'Anne-Sylvie et de son fils. Page 105, le tableau apparaît à la fin de la séquence 8 :

« Un soudain coup de vent, ratissant les arbres proches, soulève un nuage de feuilles qui rase les marches de la véranda et enveloppe la femme et l'enfant de son tourbillon qui n'en finit pas, [...] ». »

On le retrouve en position liminaire de la séquence 11, pages 131-132 :

« Une soudaine bourrasque, ratissant les arbres proches, soulève un nuage de feuilles qui rase les marches de la véranda et nous enveloppe tous deux de son tourbillon qui n'en finit pas, [...] » (BDV).

Ce tableau mérite d'autant plus notre attention que l'on sait que la figure maternelle est associée dans l'ensemble du roman à l'eau. Dans ce passage, l'élément aérien infléchit tout : il « ratisse », « soulève » et « enveloppe » (*ibidem*). L'alternance des éléments *air* et *terre* est doublée de celle que réalise le mouvement horizontal-vertical qui achève sa course par un mouvement rotatoire. La force aérienne l'emporte sur la puissance tellurique. Nous renvoyons au chapitre précédent qui propose une analyse de la symbolique de l'alliance *air-terre* ainsi qu'au fonds des légendes indiennes, créoles, malgaches et nordiques que revisite la mémoire lodsienne. La proposition subordonnée hypothétique précise le procès de la proposition relative « qui n'en finit pas ». Elle envisage l'effeuillage des arbres dû au souffle infini du vent : les feuilles totalement (déterminant indéfini « toute ») et subitement (expression lexicalisée « d'un seul coup ») disparues

témoigneraient de sa virulence. Sa force favorise la fusion des deux personnages. La cause présumée de la non finitude a ici la particularité d'être constituée de la conséquence fictive de cette force (arbres sans feuilles) : cause et conséquence se confondent.

Il arrive également que la subordonnée hypothétique soit au service de la personnification de l'un des éléments de l'espace. Elle est le fait de la folie du grand-père de Sven : « Il se glisse le long des fougères qui ont poussé entre les joints du pavement, comme s'il s'agissait de fidèles arrivés avant lui. » (p. 138). La comparaison s'apparente ici à une image impressive. A la page suivante, la comparaison hypothétique fait elle seule l'objet d'une phrase. Introduite par le présentatif « c'est », elle fait l'objet d'une mise en relief. Se référant à la prière adressée à Dieu de Sven, aux « mots de "l'autre" », elle développe de façon métaphorique le sentiment d'aliénation qu'éprouve le personnage : « C'est comme s'il avait entrouvert la porte, et que son ennemi en eût profité pour glisser son pied dans l'entrebâillement et appuyer ensuite de tout son poids. » (p. 139). A l'intrusion des mots, intangible, correspond une intrusion physique agressive. Les mots proférés y sont associés à un « ennemi » sujet de l'expansion de la subordonnée hypothétique introduite par « que ». Leur écho dans l'église de Salazie prend corps en Sven à la manière de cet intrus, ce dont témoigne la phrase suivante. Loin d'être toujours hostile, l'élément de l'espace extérieur peut donner lieu à une personnification qui témoigne de la sympathie qu'il inspire au narrateur. Ainsi, dans *Quelques Jours à Lyon*, le narrateur s'intéresse-t-il à une lampe de la chambre de Romain : « Romain s'était assis sur la chaise près de la lampe, comme si la lumière le protégeait. » (p. 31). La cause présumée personnifie le luminaire et révèle implicitement la vulnérabilité du personnage que ne saurait cacher l'hypallage qui attribue à l'objet le sentiment de protection que Romain éprouve au contact de ce qu'il produit.

L'eau lodsienne, dans ses appétits dévorateurs, fait également l'objet de comparaisons hypothétiques. Élément solide, elle est convoquée dans le roman lyonnais à l'instar d'une souscription pour valider une perception : « Le roulement des voitures qui passaient dans l'avenue au-dessus du quai était imperceptible, comme si les flocons absorbaient les bruits. »

(p.136). Comme dans l'espace insulaire, l'eau enferme l'individu en l'isolant de la tourmente extérieure. L'ingénieur de *La Part de l'eau* suppose la présence d'une eau vive et souterraine qui animerait la lagune. L'existence de cette eau s'impose à lui dès le premier jour (p. 21) :

« Mais bien vite l'inquiétude me saisit alors que j'étais sur le chemin qui menait au village : le sol était mou sous mes pas, élastique, spongieux, comme s'il y avait de l'eau en dessous. ».

Sa présence ne cesse de l'obséder, comme le montre la reprise de la même phrase à la page 211. La cause présumée s'intéresse à la qualité du sol dont les caractéristiques semblables à celle de l'eau, au lieu de donner lieu à une identification de l'eau et de la terre, font supposer une eau souterraine et invisible.

La magie de l'espace se manifeste enfin dans l'imminence de l'apparition ou de la disparition de certains objets ou personnes. Dans la rêverie de Romain relative à son père, celui-ci adopte une démarche qui inspire cette magie de l'espace au narrateur, qui se prête au rôle dans ces pages de transcripteur du rêve : « Il avança quelques pas comme si cela allait suffire pour faire surgir de derrière leurs guichets ou de l'intérieur de leurs boutiques ceux qui s'y cachaient » (p.48). L'aéroport déserté s'apparente à un théâtre de marionnettes. A l'instar des couverts en argent qui disparaissent dans *Sven*, l'évanouissement subit des objets est concevable pour le narrateur. C'est de nouveau la démarche d'un personnage qui appelle la comparaison. Ainsi, à Prague, dans la Narodni Galerie, la crainte de la disparition de tableaux est-elle convoquée comme la raison supposée de la vitesse de la progression de Romain dans les allées : « Il se hâtait comme si ces deux tableaux allaient être retirés d'un instant à l'autre et qu'il ne pourrait plus les voir. » (p. 235). L'absurdité de la précipitation du personnage est dénoncée tant par cette motivation invoquée avec ironie que par le choix des lexèmes qui miment la vivacité de l'allure (« se hâter », aspect inchoatif « aller être retirés », expansion temporelle : « d'un instant à l'autre », modalité potentielle du groupe verbal : « pouvoir voir » de type négatif). Chacune de ces occurrences apparaît comme la validation d'une impression ou d'une perception. L'espace magique que s'efforce de créer le narrateur comme en témoignent notamment ces comparaisons semble le produit d'une vacance efficiente ou fantasmée de l'espace.

B. 3. L'Attente, l'espace vide

Plusieurs occurrences du *Bleu des vitraux* et de *Sven* évoquent l'attente. Appelées par un espace vide, elles supposent que le personnage demeure dans l'*être-pour-autrui* malgré sa solitude momentanée. Elles affectent en premier lieu le personnage de René Toulec dans le premier de ces deux romans. L'espace vide et la gestuelle de l'impatience induisent une attente d'autant plus avide que sans objet : « Il tient dans son dos un stick de cuir fauve dont il bat ses bottes à petits coups impatients, comme s'il attendait quelque chose. » (*BDV*, p. 24). La comparaison feint de donner un sens à ce qui n'en a pas : René n'attend pas. Pas plus qu'il n'est un voyageur aux aguets dans cette deuxième comparaison : « Il a un air vide et désœuvré comme s'il était dans une gare et attendait un train. » (*BDV*, p. 75). Le non sens de l'attitude du personnage est redoublé par la comparaison : à défaut de percer le secret de son père, le narrateur s'en approprie le caractère mystérieux en explorant ce qu'il revêt en apparence d'irrationnel. Lieu par excellence de seuil et de transition, la gare est dépourvue ici de ses fonctions ordinaires. Le narrateur peut projeter sa propre attente sur les objets : « Sa chaise vide, son couvert mis comme si elle allait arriver. » (p. 135). La comparaison hypothétique nie implicitement le retour imminent de la mère. Pourtant, ainsi que le relatent les lignes qui suivent, Anne-Sylvie ne gagne la table familiale que plus tard. L'espace, vide du personnage auquel il fait place, est identifié par Yann à un espace vidé. Il en est de même dans *Sven*. Le restaurant, *Le Pavillon bleu*, est fermé depuis qu'Anne a quitté l'île des Wadden. Inhabité, cet espace vide demeure en attente de sa dernière résidante en date :

« Maintenant qu'Anne était partie, il se trouvait désaffecté, et le vieux me l'avait loué à condition de ne toucher à rien, comme si, du jour au lendemain, Anne allait revenir. » (p. 34).

L'attente projetée sur l'espace est ici aussi le signe du manque de l'être cher. La séquence suivante relate l'arrivée de Sven dans le cirque de Salazie. L'espace vide de présence humaine est de nouveau associé à l'attente d'un élément de cet espace : « Il s'était retrouvé seul dans une chambre peinte en bleu où le lit était fait comme si on l'attendait. » (p.39). Le déni que suppose la

comparaison hypothétique et le pronom indéfini qui en est le sujet annonce implicitement que ce n'est pas lui qui est attendu.

B. 4. Irruption de la *poésis*

Du probable à l'improbable, il n'y a souvent qu'un pas. Ce pas achève d'exhiber le *fiat* poétique. Il dénonce une intervention qui réintroduit à chaque fois la question de l'identité de l'instance narrative, déjà duplicité du fait de combiner au mieux le regard de l'enfant à celui de l'adulte et réciproquement : doit-on la distinguer de l'auteur ? Dans quelle mesure peut-on dissocier les deux voix ? Chacune des occurrences étudiées ci-après coïncide avec un moment du récit, aussi bref soit-il, qui réaffirme cet indécidable. Cette comparaison hypothétique extraite de *La Morte saison* peut sembler exclusivement appelée par le contexte, néanmoins l'extrême qu'elle convoque est tel qu'elle implique une stratégie logique : « La rencontre avec le diable dut être terrible, car on entendit brusquement la femme qui se mettait à hurler comme si on la tuait. » (I, 20, p. 117). Le procès inchoatif de la subordonnée relative, le passé simple du verbe de la proposition coordonnée et l'adverbe à valeur temporelle corroborent le caractère exceptionnel de la situation introduit dès la première proposition. L'ordre magico-religieux convoqué est rendu recevable grâce à la comparaison finale : l'attentat qu'elle suppose relève d'un probable qui n'en est pas pour autant acceptable et auquel on préfère l'improbable acceptable de la magie. L'instance énonciative postule un choix de la part du lecteur et hiérarchise les éléments susceptibles de gagner sa crédulité. Ce type d'intervention reste rare dans prose lodsienne et requiert une lecture avisée. Il en est de même de toutes ces comparaisons grâce auxquelles la voix énonciative rend compte de l'analyse que fait de lui-même le personnage : elle ne cède aucune place aux spéculations du récepteur du texte et postule son adhésion à cette analyse. Ainsi dans *Sven*, le narrateur-personnage explique-t-il : « J'hésitai à peine, comme si d'avoir contemplé son portrait m'avait rendu la jeune femme plus présente : [...] » (p. 15). Il ne faut point se laisser

abuser par l'emploi de cette première personne. Déictique du monologue auto-narrativisé, ce « je » est si bien caractérisé qu'il ne permet aucune identification du lecteur et l'oblige à une passivité totale. Simultanément, la cause improbable exprimée par la comparaison hypothétique est rendu acceptable par le *faire* de celui qui dit « je », *faire* qui précède l'énoncé de sa motivation : l'action déterminée et achevée accrédite l'improbable de la cause, qui étant énoncé comme parfaitement improbable, devient recevable et acceptable. La comparaison hypothétique s'inscrit d'une part dans la stratégie de crédibilisation de la fiction, et d'autre part, ici en raison de la médiation de l'image, elle enrichit le thème du pouvoir du regard, donc du regardant, implicitement de l'instance qui crée le regardant, sur l'objet regardé. Ce thème connaît une exploration majeure dans les rêves du personnage éponyme, Sven. Ce fondu enchaîné sonore qui opère le lien entre la réalité et le scénario onirique visualisé en offre une très belle illustration :

« Mais au moment où il referme la porte derrière lui, le pêne claque dans son logement, et c'est comme si une détonation de revolver traversait la maison silencieuse. » (p. 156).

Le claquement de la porte fermée par Emmanuel qui ressortit au monde du rêvé fait irruption dans le monde du rêveur. Le décalage entre le bruit violent dans le rêve et le silence de la maison où se trouve le dormeur appelle l'analogie aussi inédite qu'improbable avec le coup de feu. L'improbable est exploré à chaque fois qu'il y a rupture de continuité temporelle ou rupture entre deux univers convoqués. Afin de dépeindre un attroupement, le narrateur de *Quelques Jours à Lyon* explore la discontinuité temporelle plutôt que l'incohérence du mouvement de la foule dont il veut saisir l'évolution grégaire :

« Comme si cette immobilité rompait le charme dont étaient frappés les spectateurs, le groupe sur le trottoir se disloqua, on se rapprocha, on entoura la voiture dont la portière arrière s'ouvrit avec lenteur. » (p.12).

Le caractère d'exception de la limousine est mis en relief par la réaction collective de fascination que provoque son stationnement. La description repose sur le paradoxe de l'immobilité singulière qui produit une mobilité de masse. Les deux pronoms indéfinis et les procès pronominaux antithétiques (« se disloquer » et « se rapprocher ») en indiquent à la fois le caractère anonyme et

l'aspect informe. L'improbable est le fait de la convocation de la magie, grâce au terme « charme », qui est le fait exclusif de l'instance énonciative. Autre mouvement de foule, *a priori* moins anonyme puisqu'il s'agit, dans le rêve qui met en scène l'enfance de Simon, d'invités dans la maison des Giroday : « Brusquement ce fut comme si un mot d'ordre avait été passé. » (p. 106). L'image impressive investit le laps d'espace et de temps qui a échappé à l'attention du personnage rêvé : elle dénonce et pallie une rupture qui affecte le monde du rêve. Elle est moins le fait du rêveur que de l'instance énonciatrice du rêve. L'enfance imaginée du père participe d'une vaste illusion qui permet au fils de compenser l'absence du père. La comparaison hypothétique se fait un outil de prédilection du commentaire. Cette double occurrence dans la même phrase en offre un exemple : « C'était comme si elle [l'enfance imaginée] lui rendait son père, comme si elle faisait de celui-ci un être à son usage exclusif que personne ne pourrait lui enlever. » (p.115). L'atténuation qu'elle suppose n'autorise aucune validation ou invalidation de l'assertion. Les deux propositions hypothétiques peuvent être analysées comme juxtaposées dans une parataxe asyndétique. Mais l'on peut aussi considérer que la seconde se rapporte au propos de la première. Dans le premier cas, l'énonciation progresse du probable du sentiment de Romain à l'improbable de l'illusion opérante ; dans le second, le probable de la compensation affective contient l'improbable de la possession exclusive. L'absence de connecteur entre les deux subordonnées permet l'équivoque qui introduit, tant dans le récit raconté que dans le récit lu, l'improbable comme acceptable. Le grotesque d'un personnage et l'ironie qu'il inspire est aussi un prétexte pour convoquer une cause improbable. Tel est le cas de Sonia Giroday : « Elle remua sur sa chaise comme si quelque chose la piquait » (p. 167). Ce qui est intéressant ici ressortit à l'exhibition du grotesque et à la surenchère que réalise l'image prosaïque. Au contraire des occurrences précédentes, l'improbable ici détruit toute possibilité d'équivoque. Il en est de même au début du rêve relatif à Simon, mais dans un contexte dépourvu d'ironie : « Si je pouvais au moins récupérer ma valise, pensa-t-il absurdement comme si c'était là la chose la plus importante. » (p. 61). Pour le moins, l'incise est le fait d'un énonciateur qui ne dort pas. La

comparaison hypothétique invalide le bien fondé du souhait exprimé par le personnage rêvé. La valise dont il est question est emblématique de la vie passée. Le déplacement de l'attention du personnage rêvé sur cet objet est, aussi absurde puisse-t-il paraître, également significatif : pour ce Simon-là, le retour au « paradis vert » ne coïncide pas avec le passage de vie à trépas. L'instance énonciative, en refusant cette dimension symbolique, s'inscrit en porte-à-faux avec le personnage rêvé. Pour elle, l'important réside ailleurs : c'est au lecteur de formuler des hypothèses qui ne peuvent qu'investir des improbables. Dans cet écart qu'établit l'énonciation du rêve avec le monde rêvé, le lecteur se voit subrepticement associé aux perspectives du dormeur, enjoint d'accepter les improbables de la diégèse, plus acceptables que ses perspectives non recevables. Contre toute apparence et toute attente, la cause improbable « verrouille » le texte. L'écriture lodsienne ne cesse de manipuler sa réception grâce à ce jeu avec le probable et l'improbable. Preuve en est également lorsque la narration parvient à transformer une cause probable en impression improbable. Ainsi en est-il de cette description d'Hélène dans le café lyonnais :

« Elle n'avait même pas déboutonné son manteau de laine bleue dont le col raide, relevé comme si elle avait froid, semblait soutenir sa tête dressée qui fixait la porte derrière laquelle il se tenait. » (p. 219).

La saison hivernale et l'arrivée récente du personnage en France continentale expliquent sa frilosité. La narration s'en empare et lui attribue une motivation exclusivement liée au drame qui bouleverse le couple. Récupération du probable à des fins de mise en scène.

Chapitre 2

L'Explication et l'interprétation, ou la cause inventée

Expliquer et *interpréter* ont en commun de constituer un *fiat* : quand la cause présumée demeure dans la délibération, ces deux procès établissent. Ils se risquent à produire du sens. Ils assument tous deux une création de sens, contre laquelle se défend la cause supposée. Cependant, alors que l'explication intéresse la cause des phénomènes, l'interprétation met en exergue la subjectivité d'une déduction. Dans ce chapitre comme dans le suivant, nous étudions les deux significations du *comme si* mises en perspective l'une après l'autre : les nuances sémantiques ténues que nous envisageons le requièrent.

Le dictionnaire étymologique de Baumgartner attribue l'origine du substantif au verbe latin *explicare*, « déplier ». De date ancienne, l'explication apporte une précision à une information. Le dictionnaire historique de la langue française indique que lors de son entrée dans l'usage, le nom d'action emprunté au latin classique *explicatio* désignait l'« action de présenter clairement ». La qualité du développement apporté devient un critère de définition. Cependant, l'explication n'est pas encore le résultat de l'action. Ce n'est qu'au XIV^{ème} siècle que le nom est introduit dans cette acception : « développement destiné à faire comprendre quelque chose ». Il faut attendre le XVII^{ème} siècle pour que le terme prenne une valeur causale « ce qui donne la raison d'un comportement ou d'un fait ». De

cette acception est issu le sens courant « discussion où l'on demande à quelqu'un des éclaircissements sur sa conduite (XIX^{ème} siècle) ». L'explication lodsienne qui emploie le *comme si* retient la valeur moderne de développement quant à la cause d'un phénomène.

Explicatif, le *comme si* lodsien s'inscrit alors dans une réflexion et manifeste parfois un artefact rhétorique. La locution conjonctive entend assurer une articulation logique. Le *comme si* lodsien soumet l'explication au conditionnel. D'autre part, son emploi suppose une distanciation / dissociation subjective du narrateur.

L'invention de la cause des phénomènes perçus ne dépend pas exclusivement de la difficulté à les comprendre pour eux-mêmes. Ces manifestations hypothétiques leur donnent une place dans la trame diégétique.

Tableau n°10 : Mise en relief de la comparaison hypothétique par le présentatif seul :

Romans	Nombre d'occurrences
<i>SDA</i>	1
<i>LPE</i>	3
<i>LMS</i>	6
<i>BDV</i>	6
<i>Sv</i>	12
<i>QJL</i>	18
<i>M</i>	4
Total	50

De *Sven* à *Mademoiselle*, l'œuvre lodsienne connaît une évolution significative quant à l'exploration de la fonction du père dans la construction identitaire. Quand *Sven* illustre cette construction à l'œuvre, *in progress*, le dernier récit de Jean Lods exhibe la confusion identitaire du fils avec son père. *Mademoiselle* franchit un cap au seuil duquel *Quelques Jours à Lyon* demeure : le narrateur, Eric, dénonce l'équivalence et lui prête une fonction : la vengeance. Quel en est le mobile ? Cette phrase construite en chiasme (cause-effet-effet-cause) et située au cœur du roman, l'expose :

« Ah, mère, il t'a fait du mal, avec ses frasques dont je n'ai jamais su que l'écho lointain, avec ses aventures dont j'ai perçu l'ombre sur moi, mais je nous ai bien vengés en devenant semblable à lui, en devenant lui : c'était comme si je l'avais piégé à l'intérieur de moi pour mieux lui interdire de satisfaire ces désirs qui avaient fait ton malheur. » (*M*, p.56-57).

L'instrument de la vengeance est l'identification au père. Sa « réussite » éclate à la fin de la deuxième proposition coordonnée grâce à la conjonction « mais » qui exprime l'opposition. Dans la première section de la phrase (celle qui précède les deux points), le double rythme binaire, constitué par les deux syntagmes circonstanciels de moyen introduits par la préposition « avec » et par la reprise du gérondif « en devenant », suppose une tonalité enthousiaste qui confine à la folie. La réduction du complément du participe présent met en exergue la perfection du « clonage ». La ponctuation des deux points ne laisse plus aucune ambiguïté quant au discours explicatif qui suit et quant à la fonction explicative dévolue à la comparaison. Comme la conjonction « mais », les constructions binaires et la ponctuation dans la première section de la phrase, la locution adverbiale « comme si » ainsi que la préposition de but « pour » qui annonce la finalité, articulent une logique folle autant qu'une passion de la logique. Comment Eric donne-t-il un sens à l'interdit imposé par sa mère ? Il s'en fait tout d'abord l'auteur autant que l'acteur, comme en témoignent les procès à la voix active dont il est le sujet « avais piégé » et « interdire », tandis que le père devient l'objet de ces mêmes procès (« l' », « lui »). En se faisant l'avatar du père, il restitue à l'interdit du désir sexuel son véritable destinataire, de même qu'il donne un corps tangible au lieu du manque. Cependant, la passion de la logique qui se déploie dans un effet de concaténation des connecteurs est immédiatement rendue suspecte, voire caduque, par le pivot qu'exprime la locution « comme si ». *Ce qui revient / revenait à, a eu / avait le même effet que si...* ne saurait être *ce qui a été*, ni *ce qui est*. Eric s'adresse au fantôme de sa mère, à une âme errante qui demande à être apaisée, comme le veut la tradition populaire. Il parvient à justifier l'identification au père en s'appropriant le délire castrateur de sa mère. La syllepse sémantique que renferme la phrase suivante, clause du paragraphe, est éclairante : le terme « regrets » signifie simultanément que l'homme qu'il est devenu ne s'est pas rendu coupable d'abandon envers une femme (d'où l'absence de remords), à l'instar de son père,

et qu'il a su renoncer à certains de ses désirs sexuels. La comparaison hypothétique, non dépourvue d'ironie, permet un double discours. A sa façon, il a exaucé le vœu de sa mère.

Le narrateur de *Quelques Jours à Lyon* s'attarde plusieurs fois sur la ressemblance physique qui existe entre Sonia Giroday et sa nièce, Hélène. A la page 126 du roman, la sérénité joyeuse qu'elle inspire à Romain est expliquée par la comparaison suivante : « C'était comme si les fragments épars de son être brisé se trouvaient soudain rassemblés, recollés bord contre bord. ». La ressemblance entre les deux femmes assouvit le fantasme œdipien et repose la construction identitaire dans la filiation du père : Romain devient comme ce dernier. De nouveau, comme dans le rêve de la vie *post-mortem* de Simon, Romain rejoue dans sa vie celle de son père, non plus dans le rêve, mais dans sa réalité quotidienne, au travers de son choix d'objet. L'euphorie intérieure ressortit à la succession des lexèmes presque synonymes « rassembler, recoller ». La cohérence de l'être est parfaite, comme l'indique l'expression lexicalisée « bord contre bord ». Ces lignes sont traversées par l'isotopie métaphorique de l'être comme un puzzle. Ces termes sont antithétiques avec la fracture que signalent les termes « fragments épars » et « brisé ». Mais cette euphorie est rare dans le roman, comme dans les autres récits de Jean Lods. Les trois comparaisons qui suivent relèvent en effet de fantaisies paranoïdes. Chaque hypothèse fait état, en focalisation interne, d'un sentiment d'hostilité, voire de persécution ressenti par le personnage principal. L'emprunt à la phraséologie du remords est développé dans la première de ces comparaisons : « C'était comme si la bête du remords, s'étant glissée dans sa chambre à la faveur de son sommeil, venait de lui sauter à la gorge. » (*QJL*, p. 138). Le thème métaphorique « la bête du remords » se prolonge dans le propos contenu dans le groupe verbal. L'image investit le champ animalier pour rendre compte de la violence du sentiment de culpabilité qui s'empare de Romain. La deuxième comparaison rend compte des projections mentales que le personnage réalise sur son espace immédiat : « Ce grincement, cette porte béante l'agaçaient, c'était comme si les choses elles-mêmes riaient

de lui, de ce qu'il était devenu. » (*QJL*, p. 210). L'impression non efficiente que suscitent en lui les objets (la raillerie), fruit de son image de soi, détermine le sentiment efficient qu'il éprouve (l'agacement). La comparaison s'intéresse plus aux objets qu'au sentiment éprouvé, comme dans la dernière de ces hypothèses. Celle-ci développe une comparaison simple qui décrit de façon imagée la démarche du personnage : « Il s'était mis en route, comme arraché à lui-même, c'était comme si une main invisible l'avait saisi et entraîné. » (*QJL*, p. 232). L'hypothèse mise en relief par le présentatif détaché du reste de la phrase renferme l'élément fantasmatique de la « main invisible » qui emprunte à la littérature fantastique²²⁹. La façon d'évoluer du personnage dans l'espace est décrite par le narrateur au moyen d'une construction mentale, qui tend à glisser vers l'irrationnel. Le roman ne donne à lire qu'une seule comparaison hypothétique, introduite par un présentatif, située en position liminaire, au début d'un paragraphe. L'écriture lodsienne semble, en effet, préférer les employer comme clausules. Dans le rêve du retour du père à La Réunion *post mortem*, cette comparaison prépare la suite du récit tout en la résumant : « C'était comme si le contact avec la machine lui avait rendu d'un seul coup son enfance. » (*QJL*, p. 63). L'engin n'est autre que la vieille bicyclette de Simon Rivière. L'auteur revisite le motif de la madeleine proustienne : non seulement l'utilisation du vélo réveille la mémoire, mais, à l'instar d'un bain de jouvence, elle donne au personnage une seconde enfance. De nouveau, la comparaison coïncide avec l'irruption du fantastique. Vers la fin du roman, lorsque Romain vit enfin librement son désir d'homme, Ivana devient alors semblable à un jouet, une marionnette qui se soumet à sa vindicte. Il se sent lui-même comme « un enfant, avec des désirs irrésistibles et égoïstes » (*QJL*, page 207). La porte de la chambre qu'il referme sur eux appelle une dernière comparaison hypothétique introduite par un présentatif : « C'était comme si Ivana lui était rendue. » (*QJL*, p. 207). La phrase réalise une sorte de clausule dans la mesure où elle livre une explication qui s'intéresse à l'effet produit par la porte que

²²⁹ Cf. notamment *La Main enchantée*, Gérard de Nerval, Paris, Le Livre de Poche, 1994.

Romain pousse derrière lui. Simultanément, le jeu sur les sens propre et figuré du verbe « rendre » prépare la réification d'Ivana développée dans les phrases qui suivent. La comparaison fait fonction d'articulation dans le récit : *l'effet* de la fermeture de la porte fait place à une *cause* d'un autre ordre, qui ressortit à la logique sensuelle qui préside à la relation des deux amants.

Le Silence des autres et *La Part de l'eau* donnent à lire une comparaison hypothétique qui simultanément tient lieu de discours narratif et réalise une clausule en fin de paragraphe : « A nouveau, pendant quelques secondes, c'était comme si nous étions au cœur de la bourrasque. » (respectivement, p. 61 et p. 113). L'impression réitérée, ainsi que l'indique la première expansion temporelle par laquelle commence la phrase, est relatée une seule fois. La répétition du phénomène climatique permet au narrateur de saisir et de retenir sa fugacité. Le choix du lexème « cœur » rend compte de l'élaboration d'un espace mythique : le centre du vent, de l'élément intangible par excellence, s'arrête sur la lagune.

A.1. Les Présentatifs et l'atténuation

Certaines occurrences sont mises en relief par le déictique présentatif « c'est » nuancé par l'emploi nominal de l'adverbe « peu » qui le suit immédiatement. La mise en exergue par le présentatif coïncide avec une manifestation du comparé à la conscience qui alors s'en empare. Quant à l'atténuation, elle implique, de la part du narrateur et du point de vue sémantique, une référence au champ du connu qui est le sien. Ce champ s'inscrit dans le moment de l'énonciation et est susceptible d'être partagé avec le lecteur. L'atténuation témoigne d'un dialogisme avec un lecteur idéal : la présence de ces possibilités que constitue chacune de ces occurrences lui confère le rôle d'un témoin ou d'un aval. En effet, si l'atténuation introduit une vérité que le narrateur approche avec précaution, elle rend compte également d'une tentative de l'atteindre et affirme le résultat

d'une sélection intime. Simultanément, elle exhibe un ou des renoncement(s), passé(s) sous silence, et signale une confrontation de la voix narrative avec les limites du dire et de la pensée.

Celle-ci semble surmontée lorsque le narrateur intègre au tissu de sa voix l'allusion à d'autres voix narratives. Ainsi dans *Sven* :

« C'est un peu comme si on se trouvait garder une frontière où jusqu'alors les patrouilles avaient été de routine, et où l'on découvre un matin les traces des cavaliers attendus et redoutés. » (p. 189).

On reconnaît les trames chères à Dino Buzzati et à Julien Gracq. L'effet intertextuel ressortit à la superposition d'un contenu fictionnel partagé à la perception que le narrateur a du monde connu de Sven. Dans l'occurrence suivante, c'est moins à la littérature qu'au cinéma, qu'emprunte le narrateur omniscient de *Quelques jours à Lyon* : « C'est un peu comme si les personnages d'un film sortaient brusquement de l'écran pour le prendre à partie » (p.77). L'association a d'autant plus de force si l'on y reconnaît les irrptions du hors champ dans la diégèse qui distinguent les réalisations d'Alfred Hitchcock, de Woody Allen et des Monty Python. Le dernier essai de Gérard Genette²³⁰ convoque leurs fictions cinématographiques pour illustrer ces irrptions qu'il désigne par les termes de « métalepse d'auteur ». La fiction lodsienne montre un certain nombre de « clins d'œil » à la filmographie du premier cinéaste. *Vertigo* et *La Main au collet* sont cités directement et indirectement, respectivement dans *Le Bleu des vitraux* et *Quelques Jours à Lyon*.

L'atténuation de l'hypothèse se met au service de l'expression de l'éveil de la conscience que le narrateur prête à l'un des personnages. Ainsi le père de l'ornithologue appelle-t-il l'une des occurrences qui nous intéressent : « C'est un peu comme s'il se réveillait et ouvrait l'œil pour la première fois depuis que l'enfant est chez lui. » (*SV*, p. 53). Le comparant réside dans la proposition complétive de la phrase précédente. Le verbe « falloir » au futur antérieur suppose une association entre l'apparition de Sven aux yeux du

²³⁰ Gérard Genette, *Métalepse, de la figure à la fiction*, Paris, Editions du Seuil, 2004.

vieil homme et l'attente de l'appel téléphonique. La comparaison hypothétique valide l'hypothèse et tend à l'imposer comme une construction mentale du personnage. L'existence de l'enfant ne lui est perceptible que grâce à cette élaboration. Conscience et construction mentale se confondent ainsi dès le début du roman : le récit donne à lire l'un des premiers signes de la folie du père. La comparaison hypothétique sert ici le dire cette folie naissante. L'indice temporel « pour la première fois » augure à la fois de la confusion mentale, de l'observation que le narrateur en fait, mais également de ce dire relatif à l'irrationnel en cours. Le discours explicatif se confronte à l'inexplicable et confère à ce dernier un acte de naissance. Une lettre laissée sur la table par Marieka suscite un sentiment de *déjà-vu* qui ne tarde pas à faire place à une construction mentale dans l'esprit du narrateur-personnage : « Et aujourd'hui c'était un peu comme si tout recommençait » (*LMS*, I, 13, p. 84). Le pronom indéfini « tout » et le suffixe itératif du verbe « recommencer » convoquent le sentiment d'exclusion éprouvé par Martin dans son enfance. L'atténuation se donne à lire comme une litote, comme le fruit d'une ultime résistance affective qui peine à se résoudre moins au constat du rejet qu'aux anciennes blessures qu'il éveille. Le processus de l'exclusion est, à l'inverse, dans cette comparaison hypothétique de *Quelques jours à Lyon*, agi par le personnage : « C'était un peu comme s'il poursuivait sa marche ailleurs qu'à Lyon. (p. 178). L'exclusion est ici le fait de l'adverbe « ailleurs ». Le rejet affecte le binôme métropole-Réunion, au profit de l'Europe de l'Est, vide de tout souvenir. L'impression du narrateur est corroborée dans les lignes suivantes du récit. Ainsi la comparaison hypothétique atténuée sert-elle l'expression d'un hors-là : présent physiquement à Lyon, l'espace mental du personnage s'inscrit déjà à Prague.

La comparaison hypothétique atténuée mise en relief par le présentatif c'est peut servir également à l'explication de phénomènes irrationnels qui font irruption dans l'intériorité du personnage. On la rencontre dans cet emploi successivement dans *Sven* et dans *Quelques Jours à Lyon*. Elle introduit l'inclusion dans l'intime d'un fait qui ne saurait être

vécu de façon effective. Cette inclusion coïncide dans *Sven* avec l'apparition d'un phénomène psychique, la lutte symbolique livrée contre le père : « Muriel, c'est un peu comme si lui, Sven, l'avait connue : elle est apparue alors qu'il commençait à se battre contre Emmanuel. » (p. 200). La locution conjonctive « alors que » exprime la simultanéité, tandis que le verbe inchoatif « commençait » achève de situer la manifestation de Muriel dans le temps intime de Sven. Dans cette occurrence se pose explicitement la question qui traverse tout le roman : qui, du père ou du fils, crée, génère l'autre ? C'est encore la question du père qui est au cœur de la seconde occurrence :

« Au cours de ces quelques jours à Lyon, il avait jeté hors de sa vie tout ce qui était lié à son père, mais celui-ci faisait si intimement partie de son être que c'était un peu comme s'il s'était tué en même temps. » (*QJL*, p. 195).

Occurrence majeure là encore : l'expansion temporelle qui ouvre la phrase justifie le titre du roman. Alors que dans la citation précédente, la lutte intérieure contre la souveraineté du père se montre créatrice (*cf.* la place de Muriel, qui est susceptible de tenir lieu de figure maternelle), ce conflit produit ici un sentiment d'annulation de soi. Dans les deux cas, la comparaison coïncide avec une réappropriation que réalise le personnage de son histoire. Sven restitue une place à sa mère, tandis que Romain se heurte à l'incorporation du père. A la fin de la phrase, la locution temporelle « en même temps » exprime non seulement la simultanéité des actions, mais aussi la confusion identitaire, voire l'équivalence entre le père et le fils. Une équivalence que *Sven* n'a de cesse de mettre en scène.

La dernière comparaison de ce type qui requiert notre attention se donne à lire dans *Le Bleu des vitraux*. Apparaissant dans l'une des scènes érotiques qui place Yann, le futur héritier, face à Lise, la petite Créole, dans la case de cette dernière, elle est écrite au présent de narration. Le présentatif qui l'introduit ressortit tant au passé raconté qu'au présent de l'énonciation. Celle-ci montre une ironie sans ménagement à l'égard des deux jeunes amants, — ironie à laquelle participe la nominalisation de l'adverbe *peu* :

« Quand, enfin, apprivoisée, il la laisse introduire sa main par la chemise déboutonnée, c'est un peu comme si pour elle s'entrouvraient les grilles des propriétés de la rue de Paris. » (p. 137).

Dans la mesure où le comparant est développé par les phrases subséquentes, l'atténuation ne semble pas réductible à une précaution oratoire. Elle invite plutôt le narrateur à livrer les fantasmes de la « pauvre Créole » du Butor caressée par les mains du jeune « gros blanc ». La surenchère que déploie le narrateur pour les décrire dénonce l'ironie. Celle-ci n'épargne pas le personnage de l'« adolescent immobile au milieu de la chambre, qui n'a pas les gestes des autres, qui a toujours l'air de regretter d'être venu ». La comparaison permet d'introduire plus explicitement l'ironie : les fantasmes de Lise sont ceux que Yann lui prête, les seuls que sa précocité et sa révolte contre les préjugés de son entourage lui permettaient d'attribuer à la jeune fille. L'économie sensuelle de ces deux amants rejoue l'économie relationnelle qui résidait entre maître et esclave, mais en inversant le rapport de domination : « elle a du plaisir à dominer le fils Toulec » (p. 137). La volupté dénonce une dépendance de Yann, comme additive : « Et, irrésistiblement, il revient dans la case comme dans un vaisseau ténébreux dont la dérive l'entraîne à peine la porte refermée » (p. 140).

A. 2. Le Balancement

Excepté dans les romans liminaires de l'œuvre que nous étudions, le discours explicatif émis par le narrateur se manifeste dans un nombre limité de phrases qui font se succéder deux comparaisons hypothétiques de nature explicative. Elles sont pour la plupart reliées au moyen de la conjonction de coordination *ou* qui exprime l'alternative. Une seule de ces occurrences doublées repose sur la coordination par opposition (*mais*). Enfin, nous retenons dans ce corpus une occurrence non doublée, mais dont la proposition comparative comprend une épanorthose comparative (*plutôt que*, locution adverbiale). Toutes ces occurrences ont en commun de produire un effet de balancement qui rend compte de l'attitude du narrateur à l'égard des faits qu'il rapporte.

Le rêve de « la Dame en vert »²³¹ évoluant dans sa chambre, relaté par Emmanuel et perçu du point de vue du rêveur (Sven), s'intéresse au parcours que suivent les yeux de la protagoniste de la scène onirique :

« Le regard de la Dame en vert, contemple d'un air las le contenu de la valise, puis se relève, glisse le long des murs comme s'il y cherchait quelque chose, ou comme s'il voulait fixer leur apparence pour s'en souvenir. » (p. 128).

L'itinéraire est déterminé par les objets rencontrés, tandis que le regard se fait complètement métonymique du personnage. L'attention du rêveur est entièrement captée par ce qui ressemble à un dernier regard ou à un adieu. Le texte ne permet pas de décider si l'explication est le fait de Sven ou d'Emmanuel. Il demeure un regard en quelque sorte volé à l'intimité de son auteur. La comparaison explore le mouvement des yeux sur l'objet vu pour proposer un sens à ce qui motive celui-ci. L'adverbe de lieu *y* et le déterminant possessif *leur* se rapportent aux murs de la chambre. La première hypothèse revêt un caractère incomplet : l'objet de la recherche demeure inconnu. La seconde proposition s'intéresse à la mémoire visuelle à l'œuvre. Selon que l'on considère que l'explication est le fait du rêveur ou du narrateur, l'alternative revêt des aspects différents. Emise par Emmanuel, elle témoigne d'un regard distancié auquel il manque certains éléments susceptibles d'éclairer avec certitude le sens des événements remarquables. En revanche, si l'on admet que le narrateur translate en focalisation interne les pensées de Sven, on ne peut qu'être sensible à l'effet spéculaire qui unit la vision onirique et le processus onirique en cours : le rêveur se situe à l'extérieur de la scène rêvée et tend simultanément à l'identifier à sa propre expérience. Ainsi le balancement coïncide-t-il ici soit avec une distanciation, soit avec l'exploration d'un effet spéculaire. C'est encore la mémoire, mais cette fois-ci celle du narrateur, qui fait l'objet d'une alternative dans *Le Bleu des vitraux* : « Elle s'est fixée ailleurs, comme si c'était là l'important, ou comme s'il fallait effacer le reste. » (p. 108). Les deux comparaisons hypothétiques s'intéressent à l'évitement de la mémoire quant à son objet : le

²³¹ Cf. Première partie, chapitre 3, « La Visiteuse nocturne », p. 223-229.

comparé est l'adverbe « ailleurs ». Ce dernier a pour origine le latin populaire (*in*) *aliore (loco)*, « (dans un) autre (lieu) ». Dans la première proposition, la présence de l'adverbe *là* induit une syllepse sémantique : il peut référer simultanément à cet « autre lieu » lointain (CCL du groupe verbal de la proposition principale) comme à l'application que montre le sujet en choisissant ce dernier pour objet de mémoire (groupe verbal de la proposition principale). L'essentiel réside dans l'un comme dans l'autre. La seconde proposition hypothétique se donne pour comparé toute la proposition principale et s'intéresse à l'*ici*, à l'*eo loco*, « en ce lieu » passé sous silence, que le narrateur désigne avec pudeur par les termes « le reste ». En aucun cas, les deux hypothèses ne sont équivalentes l'une à l'autre : elles convoquent deux démarches différentes concernant l'évitement. La première évoque un déplacement qu'opèrerait le sujet sur un autre objet, tandis que la deuxième soumet la mise en œuvre d'un « révisionnisme » intime. La mémoire appelle également une occurrence doublée dans *Quelques Jours à Lyon* : « C'était, non pas comme s'il découvrait, mais comme s'il retrouvait ces lieux qu'il voyait pour la première fois. » (p. 116). Le balancement repose ici sur l'opposition exprimée par la conjonction « mais » et par l'antithèse que réalise le choix des lexèmes *découvrir* et *retrouver*. Commentaire de Romain rêvant le retour de son père dans l'île *post mortem* ou du narrateur omniscient ? De nouveau, le texte ne permet pas de trancher. Du point de vue du rêveur comme du rêve, il n'y a pas de paradoxe : la scène constitue une première fois déjà vécue. En revanche, le présentatif et la construction infirmation-affirmation (non pas comme... mais comme...) aux résonances cicéroniennes achèvent de dénoncer le paradoxe. L'opposition mise en relief coïncide avec une fracture provisoire entre le personnage et le narrateur, tandis que les deux points de vue se superposent sans s'altérer. Le phénomène du *déjà-vécu* affecte cette autre occurrence de comparaison hypothétique explicative que donne à lire *La Morte saison* :

« la présence de Marieka m'était comme le rond de lumière d'une lampe de poche, dégraisant les choses de leur ombre, et leur donnant une couleur et un relief que je ne leur connaissais pas mais dont je n'étais pas surpris, comme si plutôt qu'une découverte, c'était la lecture de caractères et de signes, enfouis au fond de moi et maintenant ramenés à la lumière, qu'il m'était donné de faire. » (II, 9, p. 170).

Le balancement ressortit à l'épanorthose introduite par la locution adverbiale « plutôt que », et qui appelle le tour présentatif sur lequel repose le comparant que développe la proposition hypothétique. L'explication oppose ainsi la « découverte », c'est-à-dire l'exploration de quelque chose d'inconnu ou de caché, à la « lecture », au déchiffrement d'éléments *déjà-là*.

L'opposition peut résider dans les deux éléments de l'alternative. Il en est ainsi dans cette occurrence de *La Morte saison* : « Elle [Mademoiselle Marthe Grondin] rejette la tête en arrière comme si je l'excédais, ou comme si ma question lui paraissait monstrueuse. » (I, 8, p. 60). Le sujet de la première hypothèse, « je », suppose que l'individu Martin est à l'origine d'un profond agacement, tandis qu'un sentiment horrifique serait dû aux seuls mots qu'il prononce. Contrairement à l'alternative interprétative dont le dernier élément tend à minorer le premier, l'alternative explicative précise la cause présumée (la « question ») pour aussitôt l'amplifier (« monstrueuse »). Simultanément, la cause ainsi amplifiée minore l'effet produit exprimé par la proposition principale et donne libre cours à l'ironie du narrateur. L'ironie est encore à l'œuvre lorsque les deux éléments de l'alternative semblent pouvoir se faire écho. Tel est le cas dans le roman lyonnais, lorsque le narrateur évoque les conversations entre sa mère et l'une de ses amies : « Elles-mêmes discutaient entre elles comme s'il n'était pas là, ou comme s'il était trop petit pour comprendre qu'elles parlaient une nouvelle fois de son père. » (I, 3, p. 30). L'alternative semble opposer l'absence du garçon et son manque de maturité pour saisir l'objet de l'entretien. Le narrateur adopte le point de vue de l'enfant pour revisiter le blâme courant à l'encontre des adultes qui, soit ne prêtent pas attention aux propos qu'ils tiennent devant des enfants, soit n'envisagent pas ceux-ci comme des individus à part entière étant donné leur jeune âge. L'évocation de

l'objet de la conversation (le père), rejetée en fin de phrase, parachève l'expression de l'ironie du narrateur à l'égard des deux indiscrètes.

A. 3. La Faillite de l'intuition

L'intuition, ou la « perception immédiate », s'avère souvent vaine, dépourvue de signification et/ou sans motivation identifiable. La comparaison hypothétique intervient souvent dans le discours narratif lorsque la langue de celui-ci peine à rendre compte de ces *insaisissables* perçus. Le *comme si* se manifeste alors comme une cristallisation à la fois de cette *vacuité* du sens, de la perception mise en échec et de la reconstruction du réel à laquelle elle invite. La vanité du sens peut être intrinsèque au perçu ou le fait de la perception qui demeure sans effet susceptible de la confirmer. La comparaison hypothétique se fait alors trace de menus faits qui, sans elle, auraient sombré dans l'oubli. Perspective abandonnée ou impression captatrice : le narrateur semble se laisser « fasciner » par ces énigmes. Elles peuvent être suscitées par un personnage saisi dans sa globalité, par un détail prosaïque, par un affect, ... : de natures diverses, les *objets* comparés montrent à chaque fois, une fois passé le crible de l'analyse, le signe qu'ils constituent dans la vie affective du narrateur sans pour autant trahir le code qui les convoque. L'important semble être qu'ils fassent signe, ou soient signes de leur abandon par la conscience qui préside l'écriture. Le *comme si* coïncide avec un degré zéro de l'efficacité et participe du processus de mémoire et de deuil. La faillite de l'intuition est totale lorsque le réel tend à être identifié au *comme si*. Ainsi, dans le *fort und da* qu'opère le travail de l'anamnèse, la locution conjonctive semble-t-elle réaliser, dans les occurrences suivantes, un outil nodal grâce auquel le *fort* tend à se substituer au *da*, et réciproquement. C'est précisément cette substitution envisagée qui distingue ces comparaisons hypothétiques des autres occurrences étudiées. Enfin, il importe de remarquer que les subordonnées qui nous intéressent ici ont en commun le motif de la

répétition.

Le récit des derniers jours que passent ensemble Tonio et Jeanne dans *La Part de l'eau* comprend l'une de ces occurrences, la seule de ce type dans le roman. Elle ne figure pas dans la « matrice » que constitue *Le Silence des Autres*. La comparaison hypothétique prend la forme d'une proposition subordonnée à deux propositions juxtaposées qui la précèdent : « Ils tentaient de retrouver leurs gestes d'antan, ils les répétaient jour après jour, comme si cette répétition allait suffire à faire renaître ce qui n'était plus. » (p. 121). Elle invalide l'efficacité des gestes réitérés : implicitement, le procès au futur proche dans le passé est rendu négatif par l'hypothèse qui permet l'introduction de la complétive, périphrase qui désigne le révolu (« ce qui n'était plus »). Le polyptote de *répéter*, les préfixes *re-* qui expriment la réitération (« retrouver, renaître »), ainsi que le balancement du groupe nominal « jour après jour » scandent rythmiquement la phrase en offrant simultanément un écho sémique à la mécanique du rituel amoureux dont elle fait part. Celui-ci est relaté avec précision dans les phrases suivantes affectées de la reprise en anaphore de la même comparaison temporelle « comme auparavant ». En dépit de la reproduction des étapes du rituel, le passé insouciant est révolu. Le rappel de la maladie de Tonio dans la phrase clausule du paragraphe renvoie à la comparaison hypothétique qui annonce l'inexorable cours des choses. Le récit se prête volontiers au jeu que les personnages se jouent à eux-mêmes et à l'illusion ainsi produite, comme eux la réalité de la mort le rattrape : l'impuissance de l'amour ne peut être affirmée plus totale. *Le Silence des Autres* évoque le passé des deux amants sans cette dramatisation : absence de rituel, de comparaisons chimériques ou temporelles. En revanche, dans ce roman préliminaire, le récit des funérailles de Tonio (p. 81) fait place à une dramatisation semblable.

La répétition est le fait d'un geste de Marieka, dans *La Morte saison* :

« La crispation de ses lèvres était plus marquée que jamais, et, machinalement ou pour se donner contenance, elle trafiquait d'un doigt nerveux sa ceinture, comme si elle essayait d'y faire rentrer les plis d'un chemisier invisible. » (II, 14, p. 195).

Le narrateur s'interroge sur l'intention qui le motive (préposition de but et procès de la subordonnée comparative « essayer »). La comparaison hypothétique émet une supposition seconde : la conjonction de coordination signale une alternative qui énonce une première supputation. Le corps-machine, qui s'anime sans l'intervention d'une conscience éveillée (*cf.* adverbe de manière « machinalement »), appelle les deux hypothèses. La première implique un sursaut de l'*ego* et donc une conscience soucieuse de *l'être-étant*. La seconde recourt à un vêtement que la jeune femme ne porte pas, comme l'indique l'épithète « invisible » liée au nom « chemisier ». Ainsi la comparaison hypothétique avoue-t-elle le non-sens sans se résoudre pour autant à un vide-de-sens, en permettant l'expression de l'irruption de l'imagination. Il en est de même dans la comparaison suivante, extraite du *Bleu des vitraux* : « [...] le regard de Yannou glisse le long de la nappe, cherche appui auprès de son père qui l'évite en contemplant fixement son assiette comme s'il y comptait les grains de riz » (p. 116). C'est encore une manifestation d'un corps désinvesti qui appelle l'hypothèse. Le regard immobile de René Toulec, qui se détourne de Yann enfant, reflète la passivité du personnage face à l'emprise qu'exerce sur lui sa mère, la douairière noire. L'hypothèse prête au regard une activité dont l'absurdité dénonce l'ironie acerbe du narrateur. Le calcul absurde et supposé du père fait écho à celui effectif auquel s'adonne le fils secrètement dans sa chambre : « Il compte à nouveau, comme si cette arithmétique exerçait un pouvoir rassurant. » (p. 109). Les pièces de monnaie se substituent aux grains de riz. De l'argent contre quelques minutes de voyeurisme. La répétition réconfortante est le fait de la locution prépositionnelle « à nouveau ». Le choix des mots employés dans la comparaison hypothétique plutôt que l'idée proposée dénonce ici l'ironie du narrateur. Celui-ci superpose plusieurs registres. Le terme hyperbolique « arithmétique » ressortit à l'ordinaire scolaire de l'adolescent qu'est Yann Toulec au moment où se déroule cette scène. De plus, le lexème polysémique *pouvoir* réfère à la fois à « la capacité », au « potentiel », et à la puissance des notables Toulec. Le regard du narrateur adulte, créé par Jean Lods, sur l'être

qu'il fut enfant est loin d'être complaisant. L'obscénité n'est pas l'apanage exclusif de sa grand-mère. L'ironie côtoie le pathétique, lorsqu'il s'agit d'acheter (parce que l'objet du désir n'est pas accessible autrement) un instant de fausse sensualité (regarder n'est pas toucher) avec Lise, seule représentante avec la nounou de la *gent* féminine créole. Dans l'univers dans lequel a grandi Yannou, l'initiation à la sexualité ne pouvait être qu'aliénée, déterminée par les codes sociaux de la colonie. C'est ce que confirme et ce qu'explore la scène qui réunit Lise et Yann dans la grande maison, page 149 séquence 14 du roman : les deux enfants jouent les rôles joués par les adultes tant de fois devant eux, attendus, préconstruits. Le « pouvoir réconfortant » est intimement lié au sentiment de *déjà vu*.

Etudier la comparaison hypothétique permet d'explorer le lien qui réside entre la faillite de l'intuition et le secret. Lequel, laquelle précède l'autre dans cet extrait du *Bleu des vitraux* ? Lors des obsèques de sa mère, au détour d'un regard, Yann prend la mesure de la démarche intime qui est en train de naître en lui. Ainsi la décrit-il :

« Je repensai alors, comme si c'était la réponse à donner, aux yeux de ma petite « cousine », posés sur moi avec une fixité accrocheuse, à leur couleur échappée miraculeusement du gouffre du temps, et je me dis que c'était peut-être cela que j'étais venu chercher : des empreintes incompréhensibles et insaisissables pour tout autre que moi, et dont j'emporterais le moulage en secret dans ma mémoire. » (*BDV*, p. 12).

La phrase est constituée de deux propositions coordonnées reliées par la conjonction de coordination *et*. Les compléments d'objet indirects de la première proposition peuvent se rapporter au verbe de la proposition principale (« répondre »), comme à celui de la subordonnée conjonctive (« donner »). Cette valence contribue à établir une équivalence entre la pensée (une pensée seconde, comme l'indique le préfixe itératif *re-*) et « la réponse », terme qui suppose implicitement une demande, un appel. Sans doute celui-ci est-il suggéré par le regard de la jeune femme. La locution conjonctive parachève l'articulation de cette équivalence, mais simultanément s'exprime grâce à elle la *différance*²³² de « la

²³² Nous empruntons le terme à Jacques Derrida, cf. *La Grammatologie*, Paris, Editions de Minuit 2006 ; *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil 1967, *La Dissémination*, Paris, Seuil 1993 et *Et cetera...* (*and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc*), Paris, Editions de l'Herne 2004, p. 21-34.

réponse ». La qualité du regard (isotopie de la profondeur) et la couleur de leur iris (surface) provoque le monologue intérieur. Le passé s'impose au narrateur par la couche superficielle de l'œil, de l'objet perçu. La périphrase stéréotypée, « le gouffre du temps », coïncide ici avec l'antithèse d'une catabase, cliché volontiers prêté à toute recherche mémorielle. Paradoxalement, dans la seconde proposition juxtaposée, les termes « empreintes » et « moulage » ressortissent au champ lexical de la paléontologie, supposent des traces profondes, et ébauchent une métaphore filée bien connue. Le groupe prépositionnel « en secret » nuance l'expression de l'exclusivité du souvenir, « pour tout autre que moi ». Les deux épithètes synonymes, liées au nom « empreintes », ont en commun le préfixe négatif *in-*. Leur surenchère signale le besoin insatiable d'exclusivité dans l'appréhension du passé. Le besoin de cette exclusivité dans le savoir est corroboré par les procès actifs qui impliquent un mouvement « venir » et « emporter ». Ce dernier est conjugué au futur, le conditionnel est ici temporel²³³. La dernière proposition est une subordonnée relative adjectivale, enchâssée dans la seconde proposition coordonnée (de nouveau par la conjonction « et »). Le temps du verbe de la proposition finale, ainsi que la construction « concaténée » de la deuxième partie de la phrase supposent une attitude volontaire du narrateur. Cependant, celle-ci est atténuée par l'adverbe « peut-être », par les deux points qui séparent le verbe « chercher » de son complément d'objet direct, mais également par le plus-que-parfait du verbe « venir ». En effet, l'antériorité que ce temps exprime donne à entendre que le narrateur a été gouverné par des motivations intimes, à son insu, plutôt qu'il n'agit consciemment et de son plein gré. Ce monologue intérieur, inséré dans un monologue intérieur plus vaste, livre un commentaire précieux du point de vue littéraire, mais est susceptible d'intéresser la psycholinguistique. Une réponse suppose une question. Est-ce celle du sourire interrogateur de Muriel, celle des yeux curieux de la cousine ? Ou s'agit-il d'une réplique à opposer aux résurgences du passé ? Le texte contient ces trois

²³² Riegel, Pellat, Rioul, *ibidem*, page 316.

pistes en même temps, sans en privilégier aucune. De plus, cette phrase ainsi que la comparaison hypothétique qu'elle comprend illustre la polysémie de la *différance* que suppose toute analyse. L'intuition n'échoue ici que de manquer son objet, l'appel auquel le narrateur s'efforce de répondre plutôt que l'énoncé de la réponse. Pour ce qui est des souvenirs et des perceptions auxquelles ils rendent sensible le narrateur, ils restent à demeure dans l'intime du sujet. Cela seul est perceptible pour ce dernier.

L'occurrence de *Mademoiselle* qui suit établit aussi une équivalence et participe de la description de la vie intérieure du sujet dans ce qu'elle a de plus intime. Révéler l'impénétrable, donner une langue aux constructions mentales les plus infimes, c'est ce à quoi contribue ce *comme si* de la faillite de l'intuition. Eric s'efforce d'expliquer la pitié que lui inspire sa mère :

« J'éprouvais le désir de l'entretenir, de lui apporter sans cesse de nouveaux aliments dont elle pût se nourrir, comme on gratte une blessure pour en réveiller la douleur, comme si cette pitié était un étrange point d'équilibre entre l'amour et l'horreur. » (p.64).

La construction tripartite de la phrase et les deux paradoxes qui l'achèvent montrent combien ce sentiment réalise un *compromis* fragile. Il s'agit encore pour le narrateur d'être actif, voire *acteur* dans sa souffrance. Actif : en témoignent les verbes « entretenir » et « apporter ». Le masochisme primaire que décrit la première comparaison introduite par *comme* ressortit aux aléas de la petite enfance. La fascination qu'éprouve le jeune enfant pour toutes les sécrétions et les matières que produit son corps (étrons, urine, sang) : on reconnaît là un cliché de l'enfance. La métaphore qui précède et qui décrit la façon que choisit Eric pour faire face à sa souffrance prépare le lecteur à son caractère infantile, en convoquant le motif du vampirisme. Cependant, ce dernier est revisité dans la mesure où, ici, la victime s'emploie elle-même à alimenter son monstre. L'expansion caractérisante temporelle « sans cesse » fait redondance avec l'épithète liée « nouveaux ». Tous deux établissent une surenchère avec le groupe verbal de la proposition principale, « j'éprouvais le désir de », qui énonce un acte délibéré pleinement consenti. Grâce à la métaphore

comme à la première comparaison, le narrateur se fonde sur la réalité corporelle pour expliquer une douleur morale. Remarquons que l'imaginaire lodsien associe celle-ci à l'alimentaire et au sang, ce qui n'est pas sans renvoyer implicitement au sacrifice eucharistique. La comparaison hypothétique clôture provisoirement l'explication du narrateur et ne retient que le compromis affectif de la souffrance. L'adjectif « étrange » évoque la familiarité étrangère chère à Freud. Au terme de *compromis* est préférée l'expression « point d'équilibre ». Le texte invite à procéder au parallélisme de l'alimentaire placé sous le signe de l'*éros*, de « l'amour » et du sang suscitant « l'horreur », du fait de la position finale des deux termes. Ils ont en commun d'être des affects consécutifs à une perception. La combinaison qu'ils réalisent caractérise, dans tous les romans de Jean Lods, la relation du personnage de sexe masculin à sa mère et confère à celui-ci une dimension messianique qu'il serait intéressant d'étudier dans d'autres travaux. Notons que les développements qui suivent cet extrait indiquent que l'association alimentaire-amour / sang-horreur ne semble pas épuiser, aux yeux du narrateur, ce qui préside à ce sentiment de pitié pour la figure maternelle, comme il ne semble pas lui permettre de *dire tout* de ce de quoi il procède. Quant au terme *pitié*, il importe de l'envisager à la fois dans son acception laïque mais également de l'apprécier dans les connotations qu'il connaît dans la religion protestante, confession de l'auteur.

Il arrive que le *locus amoenus* qu'offre la forêt lors des pluies d'été s'avère inquiétant. Ainsi, dans *La Morte saison*, tandis que Marieka et Martin s'aventurent près de la Ravine des Pluies, l'eau qui envahit tout annule la distinction aussi fondamentale qu'archaïque entre le ciel et la terre. Est-ce l'élément en lui-même ou la disparition de ce repère qui appelle cette remarque du narrateur : « J'avais l'impression d'étouffer comme si j'étais plongé au fond d'une immense forêt sous-marine déserte, inextricable et assourdissante. » (II, 3, p. 136) ? Le texte ne permet pas de trancher. Néanmoins, on ne peut qu'être sensible à la cohésion qu'il suppose entre le toponyme et les événements qui le traversent. Rares sont les

occurrences qui associent une image « impressive », pour reprendre l'expression de Morier, à ce que le locuteur désigne explicitement comme une impression. La comparaison hypothétique établit un lien synesthésique entre le comparant (la forêt aquatique) et le comparé (la sensation de manquer d'air). Les épithètes qui qualifient le *lieu imaginaire* lui confèrent un caractère utérin. Les modèles qui ont pu suggérer cette forêt ne manquent pas. La végétation tropicale de l'île de La Réunion en offre probablement le support premier. Cependant, les adjectifs ainsi que le rythme ternaire à cadence majeure qu'ils produisent semblent indiquer que celle-ci est réinvestie. « [D]éserte » et « assourdissante » évoque le village aquatique de *L'Enfant de la Haute-Mer* de Jules Supervielle, auteur que l'auteur cite par deux fois. « [I]nextricable », tel un labyrinthe ou le royaume des *naga* du *Mahabarata*. Ce dernier offre un refuge au héros Bima²³⁴. Comme Bima dans ces limbes, Martin est l'hôte accueilli, sur le domaine des Villette. La comparaison hypothétique dénonce son caractère hostile non seulement grâce au comparant qu'elle introduit, mais également parce qu'elle manifeste la dissociation qui s'opère entre le sujet locuteur et l'espace dans lequel il évolue. Seule l'image fantasmatique de la forêt que celui-ci évoque permet au narrateur-personnage de le faire sien, un tant soit peu. S'impose alors cette question : où est Martin ? Quel est le lieu qui oppresse le personnage ? Le chemin qui le ramène de la Ravine des Pluies, sous une averse cyclonique, ou la chape verte fantasmée ? Ici, la comparaison témoigne d'une dissociation entre le sujet émetteur et l'univers qui l'entoure. De plus, l'articulation qu'elle permet entre la vision fantasmatique et l'averse torrentielle, proposée comme cause de la sensation d'oppression, autorise l'hypothèse bien connue selon laquelle le fantasme produit le symptôme.

Partenaire forcé du jeu du petit train et compagnon des promenades dans le cirque, Sven observe le vieil homme. Ces passages donnent à lire deux occurrences de comparaisons hypothétiques qui ont en commun d'être doubles et introduites par le tour

²³⁴ Madeleine Biarreau, Jean-Michel Péterfalvi, *Le Mahabarata*, Paris, Flammarion, 1985, vol. 1, p. 106-107.

présentatif. Le garçon envisage le jeu comme une répétition de ce qui a déjà eu lieu : « "C'est comme s'il se souvenait", pense Sven qui le surveille tout en jouant, et comme si arrivait un moment où le souvenir devenait insupportable. » (p.53). Dans un premier temps, la comparaison établit une équivalence entre le jeu et la mémoire. On sait depuis Winnicott que le jeu qui serait seulement spéculaire n'est pas créatif, constitue une négation du jeu lui-même. Énoncé au discours direct, ce premier comparant connaît un prolongement dans la deuxième comparaison. Dans la mesure où cette dernière est au discours indirect libre, on peut l'attribuer tant au personnage, dont la pensée est restituée par le narrateur en focalisation interne, qu'au narrateur seul. Qui, du narrateur (Emmanuel) ou de l'enfant, se met à la place du vieil homme ? La séparation des deux comparaisons par la proposition incisive marque une pause discursive qui semble être mimétique du regard de l'enfant, fixe et à l'affût du moindre indice. De plus, cette deuxième comparaison se rapporte d'abord au souvenir, et indirectement au jeu. Pour ce qui est des excursions dans le cirque, Sven a appris à distinguer les jours où l'humeur de son tyran se résume par la phrase « Il n'y a pas de place à prendre ici. » (p. 70-71). Dans ce cas, il reste seul dans la grande maison. Cela devient plus fréquent à partir du moment où le vieil homme lui révèle le prénom de son père, Emmanuel. La deuxième occurrence achève d'expliquer l'effet qu'a sur Sven cette formule lapidaire. Elle se déploie également en deux temps, mais cette fois, la locution conjonctive est reprise par la conjonction *que* : « C'est comme si le vieillard lui avait brutalement tendu un miroir pour qu'il y regarde son image, et que, dans cette glace dressée devant lui, il n'avait vu que du vide. » (p. 71). La construction binaire de la phrase qui ressortit aux deux comparaisons coordonnées s'accompagne d'un effet de concaténation produit par la progression thématique linéaire simple (TH1+PR1. TH2+PR2). Elle semble mimétique du choc que subit l'enfant. Remarquons qu'à ce moment du récit, Sven n'a pas encore eu la révélation de son nom. Au prénom de son père et à la place que lui réserve exclusivement le vieillard, le garçon n'a rien à opposer. La comparaison hypothétique fait

référence au stade du miroir, à cette épreuve nécessaire à la construction de l'identité. Dans les lignes qui la précèdent, la formule lapidaire par laquelle le vieil homme définit la place de l'enfant est associée à une perception visuelle : « L'image et les mots qui l'accompagnent collent à son être » (*SV*, p. 71). Le lien synesthésique des mots et de la vue est explicite. Mais la comparaison dévoile la nature spéculaire de l'image et son reflet vide. Elle ne reflète ni l'enfant, ni l'environnement immédiat dans lequel il se trouve. Association fantasmatique dissociée de la réalité matérielle extérieure, de nouveau. La dissociation du sujet saurait-elle être plus grande ? Pour apprécier l'adoption de cette dissociation par l'enfant, le comparant doit être mis en relation avec son comparé, la formule péremptoire du grand-père. Son analyse grammaticale montre combien elle manifeste la négation de l'être. La locution verbale impersonnelle « il y a » à la forme négative est synonyme de « il n'existe pas ». Le syntagme nominal indéfini qu'elle introduit, « de place », est complété par la construction infinitive « à prendre ici ». La préposition *à* « dénote [l']action dans laquelle son référent se trouve impliqué »²³⁵. Le référent « place » peut être considéré comme le complément d'objet de l'infinitif. Le choix du verbe d'action « prendre » confirme implicitement le rejet dans l'absence de place donnée, puisqu'il faut s'emparer de celle-ci pour l'avoir. Le référent est nié *absolument* tant dans la situation d'énonciation que dans l'univers du discours, ce qu'indique le déictique « ici » rejeté en fin de phrase. La comparaison hypothétique signale l'adhésion douloureuse de l'enfant à l'annulation de son être que signifie une telle négation de *La* place.

²³⁵ Riegel, Pellat, Rioul, *ibidem*, p. 189.

A. 4. De la Non-présence à la non-existence

Dans un certain nombre d'occurrences, la comparaison hypothétique explique un geste ou un phénomène par l'évocation d'une présence non efficiente. Le doute qu'exprime le narrateur-personnage de la lagune quant à l'efficacité des événements qui appartiennent à un passé proche inaugure de cette qualité de la présence-absence explorée dans les récits suivants. En effet, *Le Silence des autres* et *La Part de l'eau* donnent à lire deux variantes d'une comparaison hypothétique :

« J'avais l'impression de retrouver Jeanne, comme si les instants où nous avons fait l'amour n'avaient été qu'un passage à vide, un creux, une nappe de brouillard qui nous avait séparés. » (*SDA*, p. 43),

et

« J'avais l'impression de retrouver Jeanne, comme si les instants où j'avais fait l'amour n'avait été qu'un passage à vide, un creux, une nappe de brouillard qui nous avait séparés. » (*LPE*, p. 79).

Tandis que dans le récit matrice, le narrateur s'envisage dans un couple (« nous ») lorsqu'il s'unit intimement avec Jeanne, le stagiaire du roman « déployé » se retrouve seul : d'un texte à l'autre, le changement du pronom participe de la caractérisation des personnages. Là réside la différence entre les deux textes. En revanche, le développement du comparant emploie rigoureusement les mêmes lexèmes qui décrivent le *vago* éprouvé par le narrateur : « passage à vide, creux, nappe de brouillard ». Les trois groupes nominaux réalisent un rythme ternaire irrégulier qui mime la discontinuité qui affecte la temporalisation. Cette comparaison dépendrait une similitude si son caractère impressif ne redoublait pas la périphrase verbale introductrice « avoir l'impression de » et s'il ne résidait pas d'ellipse entre la principale et la subordonnée. L'effet de discontinuité temporelle coïncide avec une rupture cognitive. Cette rupture signe la non présence de l'autre dans les autres romans. Ainsi l'ornithologue de *Sven* agit-il en fonction de son fils imaginé à ses côtés : « Regarde ! dis-je en tendant mes jumelles en arrière comme si Sven était là. » (p. 215). Emmanuel parle

seul et tend les lunettes que personne ne peut saisir. Le paragraphe suivant enchaîne immédiatement sur la vacuité du geste qui ne semble aucunement affecter le narrateur : « Elles retombèrent au bout de leur courroie. Je me retournai et parcourus les dunes du regard. ». Cette non-présence de l'enfant fait partie d'un « jeu » qui dure « depuis des semaines », aux yeux du narrateur-personnage. Grâce à cette construction mentale, il surmonte le sentiment d'isolement et l'absence. Il ne semble pas pour autant être dupe de son jeu, comme l'indique la syllepse sémantique de la périphrase *faire semblant de* que l'on lit dans les lignes suivantes (« en faisant semblant de le chercher encore des yeux »). L'ambiguïté ressortit au fait que cette quête oculaire peut s'intégrer dans un jeu réel entre un père et son fils, dans lequel l'adulte simule la recherche de l'enfant qu'il sait fort bien où trouver, de même qu'elle peut être feinte parce que totalement démotivée. La comparaison sert l'expression de ce qui, absent, a suscité une action qui nie cette absence. Il en est de même dans cette comparaison extraite de *Quelques Jours à Lyon* : « Romain restait les yeux fixés droit devant lui, comme si l'autre [Favier] était toujours là. » (p. 213). Le geste se poursuit malgré la disparition de ce qui l'avait motivé. On retrouve là une variante du thème cher à Jean Lods : l'attente de ce qui est déjà passé. Parallèlement, l'action du personnage nie l'absence. Cependant, celle-ci est récente : Favier a vraiment été là en face de Romain, à un moment donné, alors que le récit de *Sven* ne permet pas d'affirmer avec certitude que Sven ait existé ailleurs que dans l'imagination d'Emmanuel. Précédée de l'adverbe *exactement*, la comparaison fait porter l'hypothèse non plus sur la présence niée, mais sur l'absence effective :

« — En quelque sorte, conclut-il avec ce rare sourire qui étirait à peine sa lèvre supérieure et n'adoucissait pas le reste de son visage, toute ma vie conjugale a été polluée par mon père. Exactement comme s'il avait été là. » (*QJL*, p.167).

De son vivant, Simon Rivière n'est jamais intervenu activement dans la vie de son fils, à cause des deux femmes qui ont traversé sa vie, la mère de Romain et Sonia, son épouse. L'absence et le manque du père sont ici mis en doute par l'hypothèse. D'autre part, la

comparaison hypothétique relative à la non-présence peut faire place à une vision fantastique qui emprunte aux croyances populaires. Ainsi en est-il dans cette occurrence de *Sven* : « Les arbres disparaissent en dernier, l'un après l'autre, comme si un bûcheron passait. » (p. 113). Le bûcheron évoque non seulement la « grande faucheuse », le « Petit Poucet », mais aussi, dans le contexte du jeu du train miniature, les géants destructeurs des contes. Le choix de cette image montre quelle puissance, quelle force détient le vieil homme aux yeux du garçon : un élément tiers et imaginaire est proposé pour expliquer l'extraction magique des arbres miniatures de la boîte qui les contenait.

Les dernières comparaisons explicatives qui nous intéressent sont à la forme négative. Seule, la première se trouve dans le premier roman que Jean Lods a écrit à la première personne, tandis que les autres se donnent à lire dans *Quelques Jours à Lyon*. La comparaison nie l'existence soit du personnage principal (l'ingénieur, Romain), soit de l'île de La Réunion. L'ingénieur de la lagune pense que les événements, l'espace qui l'entoure, ainsi que les êtres qui l'occupent, sont indifférents à sa présence :

« Mis en quelque sorte en quarantaine par le patron de l'hôtel et par le chef de chantier, j'avais l'impression que cette fille, avec sa façon de longer le rivage sans montrer d'aucune manière que ma présence sur cette grève y constituait un événement inhabituel, digne au moins d'une manifestation de curiosité, s'appliquait elle aussi à me faire comprendre que tout se passait comme si je n'étais pas là. » (*LPE*, p. 36).

La proposition hypothétique parachève la négation de l'*être-là*, annoncée par la proposition infinitive qui précède. La mise en échec de l'*être-là* affecte également Simon Rivière dans le rêve de son fils. Sonia, enfant, captivée par la fête et par les invités de ses parents, ne le voit pas ou feint de l'ignorer :

« Il fit encore quelques pas jusqu'à se trouver tout près d'elle, mais il avait beau chuchoter son nom et se placer dans l'axe de son regard, c'était comme s'il n'existait pas. » (*QJL*, p.113).

Cependant, le rêve touche à sa fin. Il est probable que la silhouette de Simon, l'homme vieillissant, ne lui soit plus perceptible, d'autant plus que dans le paragraphe suivant, ce dernier se reconnaît en un jeune adolescent assis sur un escalier à l'écart. La comparaison

annonce le réveil de Romain et son retour à la réalité : Simon vieillissant n'existe que dans son rêve et la reconnaissance qu'en avait Sonia enfant demeure onirique. La seule chose que Romain et sa « belle-mère » eussent pu partager ne peut être effective que dans un rêve. A l'instar de *La Part de l'eau*, le narrateur fait ici du regard posé sur soi ou sur Romain Durieux l'instrument de la négation de l'être-là. En revanche, pour ce qui est de Simon Rivière, c'est moins le regard que l'écriture qui se montre négatrice. Si l'écriture détient le pouvoir de révéler, de faire apparaître et de confirmer l'existence par les mots, elle possède le pouvoir inverse grâce à ses silences. De même que l'écrivain a (re)nié l'existence de son fils, il n'a fait aucune place dans ses fictions à cette partie de la société réunionnaise qui vit dans des conditions proches de la misère :

« Il avait l'impression de faire partie de cette Réunion du dénuement, dont Simon Rivière lui-même était issu et qu'il avait écartée de son œuvre comme si elle n'existait pas » (p. 119).

Le narrateur précise dans la première subordonnée relative que le romancier réunionnais venait de cette catégorie de la population. La forme conjointe renforcée de l'adjectif « même » ajoute à la tonalité déceptive l'ingratitude implicite du père. La seconde subordonnée relative pose le mutisme relatif au fils et à l'île comme volontaire. Enfin, la comparaison hypothétique témoigne d'une appréhension naïve et affective, semble-t-il, de l'écriture : n'existe que ce qui est écrit. Si l'écriture témoigne de ce qui existe pour le scripteur, alors non seulement l'île, mais aussi le fils ne sauraient exister pour le père. Tel est le constat qui préside à la méditation du personnage que relate le narrateur en focalisation interne. La phrase s'intéresse dans un premier temps à Romain (sujet et thème de la périphrase verbale *avoir l'impression de*) qui tend à s'identifier à l'aspect de l'île exclu par le romancier. L'hypothèse mime ce que dévoile le narrateur. Il n'est plus question de Romain. La supposition de la négation de leur existence à tous deux, émise par la voix narrative, ne retient plus que l'île, comme l'indique le pronom personnel substitut et sujet « elle ». Aucune réhabilitation, même dérisoire, tandis que le fils (le thème) se fond dans la

masse méprisée (le propos). Dès les premières pages du roman, on sait que Romain attribue cette exclusion au statut d'écrivain de son père :

« En même temps il savait que son comportement avait pour effet insupportable de le plonger dans son angoisse familière : celle toujours ressentie au seuil de la vie brillante de ce père qui l'avait engendré dans l'illégitimité et s'était toujours comporté comme s'il n'existait pas » (p. 14).

La périphrase « la vie brillante » évoque pudiquement ce statut qui implique non seulement la trace de l'écrit mais également sa reconnaissance partagée. Le groupe prépositionnel « au seuil de » euphémise l'expression de l'exclusion. Le contraste entre la vie publique du père et l'« illégitimité » du fils, jamais sorti de l'ombre, fait de l'une le pendant négatif de l'autre. Implicitement apparaît l'amalgame que réalise Romain entre l'écriture et l'acte de naissance, — amalgame qui explique pourquoi l'écriture peut se faire l'instrument, à ses yeux, de la négation de l'*être-là*.

Autre façon de nier l'*être-là* : les scénarios imaginaires qu'échafaude le gardien du phare de l'île des Wadden. Il fait part à Emmanuel de son inquiétude quant au fait que sa fille Anne ne puisse porter sa valise. Par courtoisie, l'ornithologue garantit qu'il lui viendra en aide. L'élan de générosité naturelle ne doit pas voiler ce que l'offre a de conventionnel. Cela n'échappe pas à Emmanuel : « Il poursuivit très vite, comme si ma proposition était attendue et ne constituait qu'un maillon dans la chaîne d'images qu'il s'était dessinée au cours de la nuit : [...] » (p. 64). Le comparé de la subordonnée hypothétique s'intéresse au débit de la voix de ce dernier : il ne renferme aucune surprise. Cependant, Emmanuel ne s'arrête pas au caractère prévisible de sa réplique, mais suppose que le vieil insulaire a « écrit » d'avance leur dialogue. Si tel est le cas, force est de constater que le jeune homme participe à l'illusion du gardien. La périphrase, qui évoque un *story board* dans la deuxième partie de la comparaison, désigne les scénarios nocturnes que le père d'Anne construit dans son attente folle. La relation d'identité entre le flot de paroles du vieillard, résumé en début de phrase, et la conversation scénarisée reste hypothétique. A l'illusion du vieil homme répond celle d'Emmanuel qui lui prête des scénarios fantasmatiques. En jouant *le jeu du vieil*

homme, Emmanuel ne donne pas seulement, aux yeux de l'autochtone de l'île, du crédit à ses constructions mentales, mais il semble également déléguer ainsi en quelque sorte la production du discours. Emmanuel *joue* bien *le jeu* du gardien, sans pour autant jouer véritablement avec lui : le *playing* de l'ornithologue a pour aire la double *fantasy* qui consiste à concevoir et à participer à l'attente folle du vieil homme, ainsi qu'à lui prêter le rôle du maître du jeu. Implicitement, il semble n'assentir à l'annulation de lui-même, à sa non-existence en tant qu'autre, qu'au profit de cette double *fantasing*.

Les premières pages de la longue nouvelle que donne à lire *Mademoiselle* offrent deux occurrences qui ré-explorent le motif de la non-existence. Page 9, à l'assertion de la mère relative au libre-arbitre qui aurait présidé à tous les choix de son fils, Eric objecte : « Cette affirmation te rassérène, tu en oublies la dureté de mon accueil, c'est comme si je n'avais pas ouvert la bouche. ». D'après l'observation d'Eric, les mots sont dotés d'un pouvoir magique aux yeux de sa mère, d'autant plus que ceux-ci sont répétés à la façon d'une incantation. Ils effacent la réalité de son laconisme glacial. Les non-dits inexpressifs pour sa mère ne sauraient exister, pas plus qu'ils ne sauraient exprimer une protestation. Cependant, la comparaison hypothétique mise en valeur par le tour présentatif est problématique. Eric a-t-il « ouvert la bouche » ? L'expression toute faite est préférée au verbe *parler*. Littéralement, elle ne réfère pas à un langage articulé. L'hypothèse affirme ici que la parole du fils n'a pas été prise en compte par sa mère. De même que les mots de celle-ci nient son silence, ils « couvrent » ses propos. Au lieu de prendre fin avec la mort de la mère, cette négation perdure au-delà. La négation de l'aliénation du fils. Dans la tradition réunionnaise, les revenants peuvent être amenés à régler leurs comptes avec les vivants, mais l'inverse se produit ici. Le fils vivant s'efforce de réajuster l'appréhension que sa mère avait de lui avec le fantôme de celle-ci. En soutenant la négation maternelle, le *comme si* soutient l'objection filiale. La mort prend le relais de la vie. L'amour d'une mère continue à *couvrir* l'amour d'un fils. Seul le *comme si* réussit ce subterfuge, nie et dénonce la réalité de la

mort simultanément.

Le séjour d'Eric à Paris est vécu comme un échec, son retour comme une régression. Lors de ses retrouvailles avec sa mère, à l'aéroport, il se souvient du décalage entre sa déception et la joie de sa mère : « Tu ne m'accuses pas quand je te retrouve après le contrôle de police, tu ne me fais aucun reproche, tu m'embrasses comme si je revenais triomphant ! » (p. 25). Le passage de la douane désigné par l'expression « contrôle de police » fait écho au contrôle policier fantasmatique évoqué page 50. Le sentiment de faute, comme celui de l'échec, laisse intacte l'image que la mère a de son fils, ainsi que son accueil chaleureux, *écrit-il. Fantasizing?* La comparaison hypothétique dénonce un décalage entre l'affection maternelle et la réalité affective d'Eric. L'adjectif hyperbolique « triomphant » semble la parfaite antithèse de ce qu'il éprouve et indique l'ironie blessante qu'il prête à la démonstration de sa mère. La tonalité exclamative tend à signaler le reproche. La mère se réjouit seule, égoïstement, sans aucune compassion à l'égard de son fils : elle recouvre son huis clos. Elle est le *triumphator*. Dans son deuil, Eric semble se plaire à prêter à l'affection maternelle une capacité à dénier la réalité qui ne connaît aucun obstacle. Une image de la défunte qui apaiserait aisément la revenante, pourtant celle-ci reste tapie dans la chambre : elle ne s'y trompe pas. Bonne mère ou mauvaise mère ? Le récit de l'arrivée à l'aéroport de Gillot décrit l'attitude de la mère du point de vue d'Eric, complètement dupe de cette joie inattendue. Il sait en rapportant l'événement la déception qu'il a éprouvée lorsqu'il a compris la cause de cette exaltation : « tu m'as plus que jamais asservi à toi », lit-on au paragraphe suivant. Il sait mais retranscrit l'événement en restituant les étapes de ces états d'âmes : sentiment d'échec, absence de compassion de la mère mais bonheur de ne pas être humilié par elle, déception lorsqu'il prend conscience de la véritable cause de la joie de celle-ci. La comparaison hypothétique exprime l'annulation de soi par sa mère, mais contient à la manière d'un négatif le triomphe maternel qui se révèle dans les lignes suivantes et que confirme tout le récit. Et la revenante est toujours tapie dans le coin

sombre de la pièce. D'autre part, dans la mesure où Eric connaît les événements au moment où il les raconte, il semble que le *comme si* revête ici une fonction particulière : dans la subordonnée, le narrateur feint d'adhérer à l'annulation de soi réalisée par sa mère. N'est-ce pas une stratégie que d'endormir un adversaire en simulant d'adopter sa position un instant pour mieux le surprendre ? Dans ce cas, le *comme si* représenterait cette étape tout en contenant le signal de l'assaut, même et surtout *en négatif*, et détiendrait un rôle de choix dans la tractation fictive avec la revenante. Enfin, on perçoit là un nouvel aspect de la compensation méta-discursive qu'apporte la locution dans la langue romanesque lodsienne.



L'Interprétation

Le *comme si* peut introduire ou déplier une interprétation proposée par le narrateur. Comme l'indiquent les définitions que retient Alain Rey²³⁶, *l'interprétation* explore généralement le sens, a à voir avec la recherche de sens (« action de donner une signification », « action d'expliquer quelque chose dont le sens est obscur », dès le XV^{ème} siècle). Exprimée à l'aide de la locution conjonctive *comme si*, elle soumet un doute, une incertitude quant au sens. La première acception que rappelle Littré est héritée du latin, « traduction d'une langue dans une autre »²³⁷. De fait, s'il est anachronique de recourir à cette définition dans l'étude d'une œuvre contemporaine, comme celle de Jean Lods, il importe cependant de rendre à la notion de « traduction » l'importance qui lui revient dans le procédé interprétatif : l'écriture réflexive du passé implique une tentative de restitution du passé dont la représentation verbale cristallise une multitude de traductions dans laquelle s'interpénètrent les représentations passées et celles présentes, sans oublier celles d'un passé lointain restituées avec le savoir d'un passé plus récent, ni celles qui sont

²³⁶ *Dictionnaire historique de la langue, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000, volume 2, p.1866.*

²³⁷ Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, abrégé du *Dictionnaire de Littré*, Paris, Librairie Générale Française 1990, p. 913.

le fait du regard social. Les occurrences de comparaisons hypothétiques étudiées ci-dessous constituent des propositions de traductions de cette vaste traduction aux multiples facettes. Rien d'étonnant à ce qu'elles s'intéressent à « ce qu'il y a d'obscur ou d'ambigu » dans les diverses scènes romanesques qui les appellent ou à ce que le narrateur (personnage) aime à percevoir comme mystérieux, comme n'allant pas de soi, source de malentendu. Parfois l'interprétation grâce au *comme si* se plaît-elle à mettre en doute ce qui s'impose du point de vue du bon sens. Nous verrons que le doute porte alors sur un objet implicite ou permet de livrer par ce détour une information. Il faut alors se demander pourquoi le narrateur emprunte un tel détour, ou ce qui se raconte au travers de certaines de ces pauses narratives. En cela, ces occurrences interprétatives permettent d'explorer la « manière dont » le narrateur-personnage « comprend » son « rôle » et restitue la façon dont l'acteur enfant s'est chargé de le « rendre ». On reconnaît là l'usage du terme *interprétation*, propre à l'art dramatique. L'univers lodsien reconnaît particulièrement cette autre acception ancienne de l'interprétation, qui la conçoit comme une « explication imaginaire de phénomènes naturels ». Résolument, l'interprétation lodsienne dépasse largement le processus qui consiste, dans l'usage courant, à « prendre en bonne ou mauvaise part des paroles, des actes ». Du fait de la locution hypothétique, elle reste étrangère à toute tentative de juger ce qui est perçu par le narrateur.

Nous aborderons dans un premier temps les interprétations qui supposent la naissance d'un sentiment ou une dette imaginaire (8 occurrences sur 43). Ces deux sortes d'occurrences gagnent à être mises en relation. Dans un deuxième temps, les comparaisons hypothétiques par lesquelles le narrateur attribue une volition, puis une pensée à un personnage. Elles représentent la moitié des occurrences retenues (22 sur 43). Enfin, avant d'étudier les quatre occurrences qui relèvent de l'entre-deux cultures, nous nous attarderons sur neuf « métamorphoses » de nature prosaïque dont s'empare la sensibilité du narrateur.

Ce tableau des occurrences fait apparaître une manifestation timide dans les deux premiers romans de Jean Lods, puis un recours stable et équivalent des années 1980 à 1994 :

Tableau n°11 : Occurrences de la proposition conjonctive exprimant une interprétation

Romans :	Nombre d'occurrences :
<i>LSA</i>	2
<i>LPE</i>	4
<i>LMS</i>	10
<i>BDV</i>	9
<i>SV</i>	7
<i>QJL</i>	11
<i>M</i>	-
Total	43

Nous n'avons retenu aucune occurrence dans *Mademoiselle*, comme relevant de l'interprétation. Certaines d'entre elles auraient pu figurer dans ce chapitre, cependant il nous a semblé plus probant de les analyser comme des explications (*cf.* chapitre 2).

Toutes les occurrences évoquées ci-après ont en commun la volition : soit celle du personnage qui suggère au narrateur la comparaison, soit celle du narrateur-personnage lui-même. Le *comme si* qui implique explicitement ou implicitement une telle volonté suppose l'effacement de la frontière entre *soi* et l'autre, par le sujet émetteur. Le sujet qui investit le *comme si* réalise en quelque sorte une extension du *soi* en l'autre, parfois *diluée* en l'autre.

B. 1. Les Sentiments supposés

L'interprétation des sentiments prêtés à un personnage relève souvent de la volonté du narrateur qui aspire à voir l'intention telle qu'il la formule. Le *comme si* ne permet pas de qualifier ces spéculations de « projections ». Il importe d'observer ces interprétations en tenant compte de la fonction qu'elles semblent remplir pour le sujet émetteur, ainsi que le rôle qu'elles peuvent être amenées à jouer dans la diégèse.

Le premier roman de Jean Lods, *Le Silence des Autres*, donne à lire une comparaison hypothétique relative au sentiment d'un personnage, dans un passage qui explique partiellement le titre du récit. Le stagiaire s'intéresse aux raisons pour lesquelles l'aubergiste lui parle longuement de Jeanne :

« Il s'asseyait à ma table, il me parlait de Jeanne en phrases courtes, espacées de longs silences. Ou plutôt il se parlait de Jeanne, il se la racontait comme si cela lui faisait du bien de l'évoquer ainsi. J'étais pour lui à peine une présence, juste une occasion pour conter Jeanne. » (p. 62).

Cet extrait n'est pas repris dans *La Part de l'eau*, en 1977, de sorte que Robert ne semble s'adresser au stagiaire que pour le rendre jaloux de Tonio. Dans la première mouture de ce roman, il réduit le stagiaire au statut de témoin de son soliloque. Le silence des autres est notamment celui de Robert, lorsqu'il interrompt son propos comme lorsqu'il se replie sur lui-même. La comparaison apparaît dans une phrase qui rectifie la phrase précédente. Elle donne une explication de l'épanorthose, introduite par la conjonction de coordination qui exprime l'alternative et par l'adverbe « plutôt ». Ce qu'apporte le deuxième élément de l'alternative ressortit aux verbes pronominaux réfléchis. L'adverbe de manière « ainsi » qui clôt la subordonnée comparative renvoie à cette réflexivité, tandis que le propos de l'hypothèse soumet l'apaisement procuré par cette réflexivité verbale. La phrase qui suit immédiatement reste de type explicatif, mais dont l'objet diffère : ce n'est plus la situation de communication, ni le débit de l'énonciation, ni le monologue, mais l'exclusion du témoin. Ainsi *le silence des autres* est-il le fait des personnages qui ne dialoguent pas entre eux et le résultat de cette étrangeté qui voue chacun à sa solitude.

Dans *La Morte saison*, la maîtresse de maison et le narrateur enfant connaissent des moments de « complicité », seuls à seuls, comme ceux lors desquels Martin lui lisait des poèmes d'Apollinaire. Alors que tous ses hôtes sont dans le jardin, Madame Villette fait part à Martin de sa ressemblance avec son père. Le narrateur adulte se souvient du timbre de sa voix : « Elle murmurait presque en disant cela comme si elle avait peur qu'on l'entende. » (I, 11, p. 74). La comparaison prête une crainte de la locutrice quant au fait que son message soit reçu par d'autres que celui à qui elle le destine. Le pronom indéfini *on* désigne des *autres*, susceptibles de dénaturer cette confidence. Le timbre tend à s'amuir au point de devenir imperceptible au destinataire. Dans le vis à vis, la comparaison introduit le tiers informe du *qu'en dira-t-on*. Elle ne se contente pas de rappeler l'existence, voire même la présence (elle baisse effectivement la voix) de ce tiers, mais en justifiant le murmure par cette crainte, elle montre comment le fils a ressenti comme tabou le *thème* du père, aussi absent qu'inconnu, de sorte que cette hypothèse peut constituer un indice susceptible d'expliquer cette absence. Ce n'est pas la complicité tendre de la confidence que retient le narrateur adulte, une certaine proxémie, mais l'opinion qui aurait pu véhiculer des rumeurs. L'hypothèse relative à un sentiment ne se limite pas à préciser un événement. Elle peut constituer un indice dans la diégèse.

C'est encore la crainte du *qu'en dira-t-on* qui motive la discrétion soudaine de Simon Rivière, dans *Quelques Jours à Lyon*, lorsqu'il frappe la nuit aux volets de Sonia, dans le rêve du retour du père *post mortem* dans l'île de son enfance : « Un peu plus fort que précédemment, mais contenus toutefois, comme si la personne qui frappait avait peur de faire trop de bruit. » (p. 90). Cependant, il s'agit aussi de ne pas réveiller toute la maisonnée. De fait, la logique immédiate veut que dans une telle situation, il soit légitime de veiller à faire le moins de bruit possible. Pourquoi le narrateur recourt-il donc à la comparaison hypothétique et à la logique substitutive pour préciser un geste qui tombe sous le sens ? Il semble que la narration rappelle ainsi implicitement le contexte onirique : le souci pragmatique du bruit généré revêt un réalisme qui contraste avec le contenu diégétique du rêve. Scène revisitant le vaudeville : Sonia, petite fille, frappe à la fenêtre de

son camarade de jeu (Simon, à l'âge avancé qu'il avait avant sa mort), en pleine nuit, afin de lui demander s'il est d'accord pour venir en vacances aux Salazes. Le comique de cette partie du rêve repose sur l'écart grotesque réalisé par l'irruption d'une réalité pragmatique dans la fantaisie onirique. La comparaison hypothétique signale l'écart grotesque, quelque peu enjoué du narrateur.

Le père, cet inconnu : cette question de Yann Toulec (*BDV*, le fils), « Pourquoi entretient-il ma douleur, comme si cela nourrissait la pitié qu'il me manifeste ? » (p. 170), trouve une résonance dans celle de Supervielle qui se rappelle à Emmanuel (*SV*, le père) : « *Au mal que je lui fîs, vais-je le reconnaître ?* ». Dans *Le Bleu des vitraux*, la relation duelle du père et du fils se relate au travers de l'entrecroisement des pronoms personnels (P3) et des déterminants possessifs (P1). La souffrance tend à s'intensifier du fait que René insiste pour que son fils lui fasse part de ce qu'il ressent, or Yann n'est pas encore entré dans cette étape de *l'après-coup* qui coïncide avec la verbalisation. La réactualisation du passé par le narrateur-personnage restitue la maladresse du père et probablement le malentendu des deux personnages. Non seulement Yann interprète l'élan bienveillant de son père à son égard comme de la pitié, mais il établit un rapport de proportion entre sa souffrance et la bienveillance cruelle à ses yeux qu'elle inspire. La pitié n'est pas une générosité désintéressée. La logique substitutive que suppose la comparaison hypothétique disqualifie le père, qu'elle isole tout à fait dans sa souffrance : la pitié que lui prête son fils le laisse seul dans son deuil amoureux, tandis que le blâme tend à dénoncer une satisfaction du père face à son enfant, plus démuné encore. La comparaison dénonce et condamne (la phrase dans laquelle elle se trouve est une question rhétorique) que le père ne voit en son fils que sa souffrance. Du fait qu'elle évoque le repli narcissique fréquent dans le travail de deuil, il est possible que l'hypothèse réactualisante ait un rôle dans le deuil du narrateur adulte, à la suite du suicide de son père, dans la mesure où elle explique pourquoi l'enfant n'a pu briser l'isolement paternel.

B. 2. De la Dette imaginaire au malentendu.

Quelques Jours à Lyon présente trois occurrences dans lesquelles le narrateur évoque des processus inconscients qui créent une dette affective. Ils impliquent tous les trois le personnage de Sonia. Les deux premières comparaisons apparaissent dans le rêve du retour de Simon à La Réunion. Elles se complètent et s'intéressent à la possessivité de Simon qui aimerait être le bénéficiaire exclusif de la présence de Sonia. Quarante pages et une séquence les séparent : le motif semble participer à l'unité textuelle du songe. L'attitude de Sonia est vécue comme un abandon (cf. le verbe *planter* qui appartient au registre familier et dont l'emploi figuré est de connotation péjorative) :

« Voilà encore une chose qu'il ne pardonnait pas à Sonia, pensa-t-il : cette façon de répondre instantanément à l'appel de sa famille et de le planter là, comme s'il avait moins d'importance qu'elle. » (p. 60-61).

Comme l'indique l'adverbe « encore » dans le discours direct, l'*abandon* constitue un élément dans un réquisitoire plus vaste. Simon met la famille de la jeune fille et sa propre personne en balance. Il déduit, de la disponibilité de Sonia à l'égard des siens, une affection moindre pour sa personne. La comparaison hypothétique déductive établit artificieusement une dette affective envers Simon que la jeune fille se devra d'enrayer. Le chantage affectif fait irruption avec la subordonnée hypothétique. Le *comme si* semble jouer un rôle moteur dans la dialectique amoureuse. Le sentiment d'abandon et la dette factice n'ont pas tardé à faire place à une jalousie morbide :

« C'était étrange, se dit-il, à quel point les sentiments de son enfance lui revenaient : cette jalousie, cette haine pour tous ceux qui le privaient de Sonia et qu'il reportait sur la fillette comme si celle-ci était responsable de sa soudaine solitude. » (p. 103).

La jeune fille lui est due, comme en témoigne le verbe « priver ». Le déplacement réalisé sur Sonia de la responsabilité de son abandon ne cache pas le postulat selon lequel le sentiment de solitude de Simon doit être pallié par les autres, surtout par Sonia, mais certainement pas par soi-même. Ce sentiment de solitude confère à cette jalousie son caractère morbide. La phrase se compose de deux parties et est construite selon une parataxe asyndétique : la première au discours direct

comme l'indique la proposition incise, la seconde au discours indirect libre. La comparaison hypothétique apparaît dans cette dernière. En position finale, elle achève la restitution du monologue intérieur de Simon en focalisation interne. Cette occurrence est l'une des rares dans laquelle le narrateur ne refuse pas au personnage le savoir du processus mental qu'il déploie.

La confrontation de Romain et de Sonia, à Lyon, dans le présent de la narration, donne lieu à la dernière occurrence de ce type. Comme dans la plupart des cas, la comparaison est en position liminaire dans la phrase. Elle s'inscrit dans un passage descriptif, de type behavioriste :

« Mais, ainsi qu'à chaque fois qu'il avait à dire ce qui lui tenait à cœur, sa langue devenait de plomb, les phrases importantes qu'il commençait s'achevaient dans cet insignifiant mouvement de la main qui avait l'air de les balayer, comme s'il renonçait à exprimer l'inexprimable. » (p. 147).

La subordonnée hypothétique porte sur la relative qui caractérise le geste que fait Romain de la main et semble combler une lacune du récit en focalisation externe. La nature impressive de la périphrase verbale de cette subordonnée, « avoir l'air », est, de même que la proposition comparative, le fait du narrateur. Il suppose une motivation, certes par la négative (« renoncer », ou abandonner une intention) au geste de balayage de la main, — geste qui justement constitue un mouvement de déconstruction du sens et qui se substitue aux mots passés sous silence, comme à ceux qui auraient affirmé cette déconstruction du sens. L'intention abandonnée est aporétique : « exprimer l'inexprimable ». Le narrateur construit là où le personnage ne peut procéder qu'à une déconstruction communicationnelle. Indiquant l'indicible auquel est confronté Romain, il permet de saisir le malentendu entre les deux personnages, — malentendu que Sonia ne perçoit pas. Le lecteur partage alors ce savoir. L'épouse légitime face à l'enfant illégitime. Comme son père, le fils échoue à faire reconnaître la filiation qui les reliait l'un à l'autre. Sonia et Romain sont tous deux enfermés dans ce que le passé a construit : elle se complait à voir en lui un être veule bien différent de son défunt mari, image qui justifie ce qu'elle a entrepris pour favoriser une distance entre le père et le fils, tandis que ce dernier la statufie (image avancée par le narrateur pour décrire Sonia) dans le rôle de marâtre. Un échange qui déresponsabilise le père de l'abandon de son fils. La dette du père envers le fils demeure intacte.

B. 3. La Volition supposée

Lorsque le sujet prête une volonté à l'autre (SU >>aSUA), — volonté qui accorde un tant soit peu au sujet émetteur une place dans l'objet de cette volonté, le personnage ou le narrateur auteur du *comme si* (SU) avoue l'effectivité de sa place vide (\emptyset) : son existence est déniée par l'autre. Le *comme si* volitif, ainsi le désignerons-nous pour ne pas alourdir notre réflexion, réalise alors une compensation fantasmée, voire projetée, au moyen de cette place de soi fantasmée ou projetée en l'autre. Le fantasme ou la projection procède d'un désir de *soi* (SUA) dans le désir du *soi/l'autre* (aSUA), de telle manière que \emptyset tend à disparaître de la scène. L'autre envisagé comme sujet du *vouloir* devient Autre (A). Ce qui distingue le fantasme de la projection réside dans le « degré » d'effectivité que le sujet va prêter ou non à la volonté supposée.

Schéma n°8 : La Volition supposée



Simultanément, le *comme si* volitif suppose une représentation de l'autre qui inclut une place pour *soi* en l'autre. L'absence de place est compensée mentalement par l'irruption du sujet dans le lieu de l'autre, dans l'Autre auquel l'élaboration du sujet donne le contenu que ce dernier désire. Le nombre important de ces occurrences trahit une certaine dépendance du sujet lodsien en l'autre quant à la reconnaissance de la place de *soi*. L'existence déniée par l'autre donne lieu à une existence du sujet dans son propre fantasme, inaliénable. Ajoutons à ceci que le *comme si* introduisant le verbe « vouloir » ne concerne jamais le « je ». Dans ces occurrences, le narrateur-personnage préfère évoquer l'être qu'il était enfant à la P3. En revanche, la volition atténuée qui

coïncide avec le tabou de l'expression de la volonté peut faire place à la P1. Observons comment le *comme si* volitif signale une distanciation effective vis-à-vis de l'autre observé qui opère simultanément une appropriation fantasmatique ou projective de cet autre.

B. 3. 1. Comme si + vouloir

Si Yann Toulec est de tous les narrateurs lodsisiens celui qui propose le plus de suppositions relatives aux réflexions intérieures des êtres qui l'entourent, le narrateur de *La Morte Saison*, s'intéresse davantage à la motivation de leurs actes.

A la différence de Martin, l'attention du stagiaire de la lagune ne se porte pas seulement aux êtres humains, mais également aux oiseaux, comme le montre cette remarque : « Leurs cris **m'**impressionnaient, **m**étalliques et cruels, augmentant à mesure que je **m'**approchais comme s'ils voulaient **me** chasser. » (*LPE*, p. 26). La comparaison achève et se rapporte à ce qu'il convient d'interpréter grammaticalement à la fois comme un adjectif verbal, détaché du sujet « les cris », et comme une proposition participiale sans sujet, dotée elle-même d'une expansion temporelle. L'ensemble a le statut d'un complément circonstanciel de manière. Cette expansion caractérisante est postposée à deux épithètes détachées et coordonnées qui qualifient le même sujet. Ainsi les syntagmes détachés sont-ils séparés du groupe nominal auxquels ils se rapportent par le verbe de la proposition principale. De la structure au rythme. D'un point de vue sémantique, la caractérisation des « cris » ressortit dans un premier temps à ce qui relève de l'état, à une qualité de timbre (« métalliques ») et à une disposition affective (« cruels »), puis à une propriété introduite par le participe. Une telle progression a non seulement une incidence sur le lexème « cris », dont l'emploi apparaît dès lors connoté, mais elle semble aussi contribuer à préparer le lecteur à recevoir l'hypothèse interprétative²³⁸. L'allitération des consonnes labiales [p] et [m] mime l'idée de l'expulsion. Le phénomène acoustique qui consiste à percevoir un son plus

²³⁸ Nous retenons le rythme prosodique 6/6/7/4/7.

fort dès lors que l'on s'approche de sa source suscite un affect que le sujet percevant tend à attribuer à l'objet perçu. L'hypothèse signale la tentation du fantasme. Mais le stagiaire reste au seuil de ce dernier : aussitôt envisagé, aussitôt abandonné.

L'amitié qui lie Jeanne et Robert est énigmatique pour le stagiaire. La querelle qui les sépare un jour semble effacée le lendemain. Cependant, le tiers exclu s'empare subjectivement de la courte durée de leur visite chez l'aubergiste : « Nous ne restâmes pas très longtemps ce jour-là, comme si Jeanne voulait marquer qu'il s'agissait simplement d'une reprise de contact. » (p. 110). La comparaison informe implicitement du fait que la jeune femme semble maîtresse de la situation, à moins que ce ne soit le regard amoureux du stagiaire qui la place au centre de ses attentions et lui confère une perception déformée par ses sentiments. Néanmoins, la narration prend le temps d'interroger la durée qu'accorde Jeanne à ces « retrouvailles ». La brièveté motivée restaurerait le statut du rival, c'est-à-dire du stagiaire, le sujet percevant, dans le cœur de Jeanne. Cela expliquerait le choix de l'expression « reprise de contact », préférée à un terme synonyme de *réconciliation*. Elle le légitimerait en tant qu'amant de Jeanne. Le désir semble infléchir la perception de la réalité. Le narrateur relate que lors des visites suivantes, les deux amants s'installèrent progressivement chez l'aubergiste. La brièveté de la première visite après la discorde ressortit-elle à une perception subjective de la durée temporelle ? Dans ce cas, la brièveté de la visite serait motivée non pas tant pour ce qui est de Jeanne que pour le narrateur. Mais la suite du texte tend à l'infirmer. Il importe à présent de nous intéresser au verbe volitif : la brièveté de la visite intéresse la comparaison seulement en tant qu'objet du *vouloir*. Or, l'espace lagunaire détient sa propre loi quant à l'espace-temps. De plus, il ne cesse de confronter l'individu qui le parcourt aux limites ou à la force de son *vouloir*. Ici, le narrateur explore celui de Jeanne, d'un autre être que lui, confronté au même espace que lui, mais elle s'est adaptée au milieu dans lequel elle vit. Tonio est désigné comme le « seigneur de la lagune ». Faut-il s'étonner de ce que, dans une comparaison du même type, sa mémoire ait emprisonné l'espace : « [...] Tonio marchait devant Jeanne comme s'il voulait lui montrer qu'il n'avait rien oublié des chemins fermes, des apâlies à travers les sables

mouvants. » (p. 121). Le verbe polysémique « montrer » peut être ici entendu dans deux de ses acceptions, « donner à voir » et « prouver ». Les adjectifs antithétiques « fermes » et « mouvants » font référence aux deux traits opposés de l'espace lagunaire : l'aspect solide contraste avec l'aspect informel, en perpétuelle création. Il est maître de cet espace tout entier. Quant à sa mémoire, elle semble se substituer à la maîtrise du temps. Libre au lecteur de reconnaître là un fantasme résiduel d'omnipotence. Le fait est que Tonio a gardé en mémoire les moindres lignes de cet espace. Cependant veut-il le donner à voir comme s'il s'agissait de se faire reconnaître en tant qu'autochtone ? Le « seigneur de la lagune » aurait-il à le prouver ? Le stagiaire introduit la question de ce *vouloir* au moyen de la locution conjonctive. Elle soumet à la question la modalité volitive qui affecte l'ensemble du groupe verbal. Le *vouloir* suppose un sujet individué, conscient de soi et de l'existence de l'autre. De plus, le *vouloir* est également susceptible d'obéir à l'Autre que se prête le sujet consciemment ou non. Dans le contexte de *La Part de l'eau*, le *vouloir* est précisément ce qui est en concurrence avec l'espace lagunaire.

Toutes les comparaisons hypothétiques qui portent sur la volition, dans *La Morte saison*, sont relatives au corps de Mariéka. Il importe de les mettre en relation avec la magie qui fait irruption dans le jeu de Martin enfant avec des amulettes, — jeu qui contribue à distinguer ce récit des autres romans lodsisiens. Le premier portrait que dresse Martin de sa logeuse s'attarde sur les lèvres de celle-ci :

« Elle avait un front droit et lisse, des lèvres minces, toujours pincées selon une ligne droite et triste comme si elle voulait s'assurer qu'aucun mot ne filtrerait par ce joint fréquemment éprouvé, marquées aux commissures de deux rides profondes et désabusées. » (I, 5, p. 36-37).

Certes, comme nous avons pu le constater dans la première partie de notre étude²³⁹, les lèvres constituent l'un des éléments du visage les plus investis, après le regard, par les narrateurs lodsisiens. Cependant, l'ensemble du portrait de la jeune femme, comme la lagune de *La Part de l'eau*, revêt un caractère informel. Une femme sans âge (non marquée par le temps), dont la

²³⁹ Cf. Première partie, chapitre 3, « La descente/l'élévation », dans « Le Corps érotisé », p. 170-192, et « La dévoration », p. 192-195.

silhouette reste masquée par la robe, et qui offre au narrateur-personnage une « image fade » et « terne ». Les lèvres ainsi que les cheveux sur lesquels le narrateur s'attarde plus longuement ensuite contrastent par leur netteté avec l'ensemble du corps. La coiffure manifeste explicitement une intention de la femme d'agir sur ces derniers : sa mise en forme dénonce une volonté. La succession des éléments regardés (front, lèvres, chevelure, yeux) montre que ce n'est pas l'objet perçu qui dicte le trajet du regard, mais quelque chose de propre au sujet regardant. Une description informe autant sur l'objet perçu que sur la source qui perçoit. Comme les lèvres, la chevelure est synonyme de déplaisir pour Martin. Une métaphore identifie cette dernière à « une galette », qu'il qualifie de façon redondante de « plate ». L'épithète « emprisonnée » attribuée à la tresse trahit l'appréhension fantasmatique du narrateur. La connotation négative de ce participe passé parachève la dénonciation de la volonté qui a présidé à la coiffure. Comme les rides qui les soulignent, la forme des lèvres, « minces », « selon une ligne étroite » connaît aussitôt un traitement subjectif qui la pose comme une conséquence de l'humeur (« triste ») et de la volition de la jeune femme (« pincées » et la comparaison hypothétique). Le déplaisir qu'éprouve Martin dans la suite du portrait montre que l'on ne peut se contenter de voir là une description seulement motivée par la foi de l'observateur en l'apparence de ce qu'il perçoit : *paraître* révélateur de *l'être*. Telle la description d'un objet expressionniste. La comparaison hypothétique informe sur le silence de Marieka, implicitement sur le fait qu'elle ne dise rien. Mais la subordonnée comparative s'intéresse au *vouloir*. Le verbe volitif n'est pas seul à dénoncer le refus des mots : la complétive du verbe « assurer » est affectée d'une négation absolue par le déterminant indéfini « aucun » associé à l'adverbe « ne » ; l'adverbe « fréquemment » signale une action maintes fois répétée. De même que la « galette » appliquée au chignon, le terme « joint » qui désigne les lèvres réalise une métaphore péjorative : l'élément oral du visage est réifié. Or, la chevelure détachée de la jeune femme aperçue la veille au soir signifiait pour Martin une « sensualité discrète ». Le *vouloir* qui intéresse la comparaison est placé sous le signe du refus, mais d'un refus qui d'entrée confère soudainement au narrateur-personnage regardant un rôle dans la vie de Marieka. Pudique,

maladroite, ou savamment négligée, la féminité de sa logeuse n'existe que pour lui au travers de ce *refus*. Si elle le tient à l'écart par son apparence physique, il contre-attaque en pénétrant ses sentiments, jusqu'à son *non vouloir* de lui.

La beauté de Marieka scandalise Martin :

« Je lui en voulais d'être si belle, comme s'il y avait dans son apparence une volonté consciente de me narguer et de me faire ressentir encore plus profondément la distance qui nous séparait. » (II, 5, p. 151).

Elle est ressentie à la fois comme une provocation et comme un élément qui éloigne de lui la jeune femme. Le corps participe de l'individuation de l'autre. Objet d'attraction, il manifeste simultanément la différence, autant que la *différance*. Martin justifie, dans les lignes suivantes, l'offense que lui inflige ce corps, en arguant le naturisme de Marieka. Le prétexte naturiste constitue un stéréotype concernant l'âge et la génération, mais l'impudeur que dénonce Martin peut également ressortir à une idéologie religieuse, à une éducation conservatrice. Néanmoins, Martin ne semble scandalisé que pour mieux décrire ensuite l'objet du délit. Remarquons que le naturisme de Marieka n'est révélé à ce dernier que parce qu'ils partagent une intimité charnelle, sans quoi le narrateur ignorerait cette pratique dont il est exclu. Le bronzage uniforme de Marieka est décrit à la forme négative. Cette disqualification de la jeune femme est liée au double constat que, non seulement elle a un certain contrôle de son propre corps (ce que parachève l'observation relative à sa robe : Marieka décide de se cacher comme de se dévoiler) et du regard d'autrui sur celui-ci, mais encore elle vit des moments de nudité sans Martin. La « volonté consciente » prêtée au corps de l'insulaire, dans la comparaison hypothétique, tend à faire du corps une métonymie de la personne. La provocation ressentie (« me narguer ») et l'exclusion éprouvée (« la distance qui nous séparait ») perçues comme une intention délibérée signalent le fantasme de maîtrise de l'objet désiré qui envahit Martin. Notons que la pratique du naturisme de Marieka permettrait de la placer aux côtés d'Anne-Sylvie et d'Ivana, et de l'inscrire dans le cercle restreint des figures lodsiennes qui ont un souci d'épanouissement dans leur féminité.

La symbiose de l'insulaire avec la nature est encore manifestée dans son rapport avec ses chiens avec lesquels elle prend plaisir à courir dans la forêt. Martin, compagnon de ce jeu, attribue son essoufflement à sa quarantaine finissante. Il reporte alors sur la jeune femme le déplaisir que suscite en lui son sentiment de vieillesse. La comparaison hypothétique constitue dans cette phrase la deuxième mise en doute de l'insolence délibérée de Marieka :

« Et il me semblait trouver, à moins que ce ne fût encore là qu'une émanation de mon esprit torturé, une provocation constante dans la façon dont Marieka m'entraînait dans ses jeux, comme si elle voulait me forcer à "mettre les pouces". » (II, 10, p. 176).

La première est le fait de la proposition concessive introduite par la locution « à moins que ». Elle sépare le verbe de son objet. La subordonnée comparative qui suit ce dernier, bien que dubitative, tend à corroborer l'idée d'un défi : la modalité volitive du verbe « forcer » suppose un acte réalisé sciemment et autoritaire, tandis que l'expression « mettre les pouces », du fait de son appartenance au champ lexical du jeu, dénote une infantilisation de la jeune femme. Celle-ci est rendue responsable de ce que Martin ressent comme lui faisant défaut : son manque de vigueur, associée à la vieillesse.

Martin se plaît à spéculer sur les moindres gestes de Marieka. Est-ce le fait d'une aura mystérieuse effective du personnage ? Dans quelle mesure la tendance à la surinterprétation du narrateur-personnage n'est-elle pas à l'origine de cette aura ? Lors des révélations que fait la jeune femme sur sa vie amoureuse passée, son corps fait soudain volte-face :

« Puis de nouveau, après ce geste dont la spontanéité semblait répondre à une espèce d'urgence provoquée par ma question, je la sentis qui reprenait sa raideur lointaine de possédée, comme si elle voulait traduire par son incapacité présente à maîtriser son corps son irresponsabilité d'autrefois devant des événements qui l'avaient atteinte sans qu'elle pût rien faire pour s'en défendre. » (III, 1, p. 213).

L'amant ne manque pas de s'emparer de ce mouvement. La volonté supposée de Marieka trahit le *vouloir voir* de Martin. Jaloux de ne pas avoir été le seul homme aimé d'elle, jaloux d'un amour mort, le narrateur-personnage envisage la pirouette de Marieka comme une reproduction condensée de ce qu'elle a vécu avant de le rencontrer. Martin ne peut concevoir que Marieka, qu'il n'est pas sûr d'aimer, est actrice de/dans ses erreurs. Dans un monologue intérieur de *La*

Condition Humaine, André Malraux prête au personnage de Kyo la réflexion suivante : « Ne serait-on jamais jaloux que de ce qu'on suppose que suppose l'autre ? »²⁴⁰. La comparaison hypothétique semble signaler ici un mécanisme paranoïde. Dans quelle mesure ne se fait-elle pas l'instrument discursif de celui-ci ? Nous soulevons cette question, mais laissons aux spécialistes du champ de compétences concerné le soin d'y répondre. Manipulée, Marieka n'a pas pu se défendre, pas plus qu'elle n'a pu répondre, de même qu'elle ne le peut toujours pas, bien qu'il n'y ait plus lieu de le faire, de ce qui lui est arrivé. De nouveau, la jeune femme est disqualifiée. En témoignent les termes négatifs (« incapacité, irresponsabilité ») et la locution restrictive « sans que ». Martin se fait le récepteur de cette histoire passée à la seule condition de pouvoir nier le rôle actif de Marieka, ou de se résoudre à un consentement passif. La comparaison hypothétique introduit un prolongement à l'amour passé de Marieka. Cette irruption du passé a lieu dans le présent de la petite-fille Villette, comme dans celui du narrateur. L'intrusion orchestrée par Martin n'était qu'ébauchée dans l'occurrence suivante, qui précède de loin celle que nous venons d'étudier.

La première fois que cet amour douloureux fait l'objet d'une allusion, lors de la promenade à la Ravine des Pluies, le rythme de l'avancée de Marieka dans le sentier s'accélère. Martin n'envisage pas une seconde que ce changement d'allure est le fait de l'émotivité, ni que la jeune femme prenne inconsciemment et symboliquement une distance à l'égard du terrain sur lequel venait de s'engager l'entretien. Il est forcément le point dont elle s'éloigne : « Elle marchait plus vite comme si elle ne voulait pas que je la rejoignisse » (II, 3, p. 135). Martin semble vouloir jouer un rôle dans cette convocation du passé. Il se fait l'interlocuteur principal de ce passé douloureux. Ce dernier représente sans doute un enjeu à ses yeux : devenir fantasmatiquement le destinataire de l'amour malheureux de Marieka constitue une revanche sur son amour qui a meurtri son adolescence. La revanche est aussi explicite que la duplicité. Maintes fois, Martin reconnaît ne voir en Marieka que la fille d'Eléonore. La jeune femme est le fruit de l'union qui l'a

²⁴⁰ André Malraux, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 2000, p.55.

blesse. Se prêter un rôle dans cet amour malheureux reproduit sa douleur passée *en négatif* : il est celui qui ne souffre pas, mais tend à faire souffrir, de façon effective en rappelant à Marieka cette blessure non cicatrisée. Parallèlement, les deux personnages se renvoient l'un à l'autre leur mal-être. Mais cette duplicité reste *ouverte*, certes davantage sur le passé que sur l'avenir : la revanche de Martin l'empêche d'être purement réflexive.

Il importe de remarquer que dans ces comparaisons hypothétiques, le personnage de Marieka paraît doté d'une consistance, d'une affirmation de soi, dont cette figure féminine reste sinon dépourvue. De plus, elles introduisent une volition qui s'avère moins celle de la fille d'Eléonore que le *vouloir (se) voir* du narrateur-personnage. Ainsi indiquent-elles le franchissement d'une nouvelle étape dans sa quête de possession de Marieka. Une autre histoire se donne à lire dans cette relation : pour Martin, il s'agit de posséder une femme *possédée*. Tel est le terme que Martin emploie pour qualifier la « raideur » de Marieka, mais la manipulation qu'elle a subie fait d'elle une « possédée » d'une autre nature. Flouée autrefois, elle l'est de nouveau avec Martin qui s'efforce de rejouer, à l'insu d'elle, et en inversant les rôles aimée-malaimé, sa passion pour Eléonore. Le présent reproduit, afin de réparer le passé, implique une foi naïve en une répétition salvatrice, rédemptrice. Le « comme si » contribue à dénoncer la revanche de Martin sur Eléonore à travers sa fille. Le corps de Marieka y est appréhendé implicitement comme un dû. La jeune fille offre à Martin une représentation incarnée de la poupée fétiche qui représentait sa mère dans le jeu des amulettes. Le fantasme de la maîtriser, de la contrôler que donnent à lire les *comme si*, achève de présenter l'amour déçu comme une dette qu'il est temps d'honorer.

A la différence de *La Morte Saison*, les comparaisons volitives du *Bleu des Vitraux* affectent des personnages différents : le Polonais chargé de trier les affaires de la mère défunte de Yann, Yann enfant et René Toulec. Les deux comparaisons liminaires sont relatives à des objets emblématiques de l'intimité : un coffret d'Anne-Sylvie et la dernière lettre de la Veuve Toulec à son fils. Yann raconte comment il a refermé le coffret sans connaître son contenu, malgré cette tentative de l'employé des encombrants : « Il posa le coffret au fond du sac, puis, se ravisant

comme s'il voulait être sûr que je n'allais rien regretter, il le reprit pour l'ouvrir devant moi. » (p. 18). De fait, l'homme *veut être sûr*, mais est-ce par souci pour Yann ou pour ne pas éprouver de remords, ne pas avoir mauvaise conscience après avoir vidé l'appartement de la rue des Feuillantines ? Yann projette de l'affectif dans ce geste qui n'est peut être que mercantile. Le narrateur s'en tient à de la sollicitude à son égard. L'homme *veut être sûr*, pourtant Yann émet un doute quant à la motivation de son geste d'autocorrection suivi de la présentation du coffret. La curiosité du narrateur pour cette motivation se substitue à l'intérêt qu'il aurait pu avoir pour le coffret. Le *comme si* volitif complète la communication gestuelle et rend compte de l'intersubjectivité des deux personnages : Yann *n'est pas sûr* que l'homme *veuille être sûr*. Implicitement, la comparaison place le locuteur du côté de l'*être* et le comparant du côté du *vouloir être*. Yann *est* en négatif ce que son interlocuteur *pourrait vouloir être*. Cette symétrie permet d'émettre une autre hypothèse quant à l'importance que revêtent les impressions exprimées par la comparaison hypothétique. Le *comme si* semble signaler le lieu du seuil de l'intuition : non seulement Yann ne le franchit pas, mais son discours qui se fait momentanément le commentaire de *ce qui pourrait être perçu* demeure un instant dans ce lieu. Lieu du seuil qui précède ici le passage à l'acte, le *faire*. Première réponse de Yann : il s'empare du coffret et le met lui-même dans le sac. Supposer le *vouloir être* appelle l'acte.

Le rêve de tout garçon, être aussi grand et aussi fort que son père, est convoqué par le narrateur adulte pour commenter la visite des lieux qu'il avait orchestrée lorsqu'il était enfant pour Lise :

« Il copie son père dans sa démarche, dans son élégance un peu raide, dans sa façon de rejeter les épaules en arrière, de cambrer la taille, de tendre la nuque comme s'il voulait étirer ses vertèbres pour compenser son manque de centimètres. » (p. 150).

Un rêve stéréotypé qu'il est nécessaire de situer dans le contexte à la fois romanesque et socio-historique. Yannou a fait comprendre à sa jeune invitée qu'il ne l'avait pas conviée dans la grande demeure en tant qu'être subalterne, voire assujetti : il refuse qu'elle chausse les patins réservés aux « domestiques ». Il la considère comme son égale. Le mimétisme de Yannou à l'égard de son père

rend compte à la fois de la prestance de son père, René Toulec, héritée de l'éducation dévolue à son statut social, et de l'admiration du fils pour ce père. Cependant, dans la comparaison hypothétique, le choix de l'image anatomique improbable, « étirer ses vertèbres » tourne en dérision l'imitation et achève de la transformer en caricature. Elle participe néanmoins à l'intersubjectivité de la communication entre les deux personnages : Yann joue le rôle de son père et veut que Lise se substitue à sa mère. On retrouve le motif de la reproduction du passé de *La Morte Saison*, mais il prend ici une coloration œdipienne explicite. Ce passage à l'acte de la substitution au père, au maître de maison, permet de prendre toute la mesure de la « flétrissure éternelle » que Yann veut orchestrer avec l'aide de Lise. Comme Marieka, elle ignore les raisons profondes de sa présence aux côtés de son hôte, les motivations de ce dernier. Contexte romanesque, relatif à une histoire personnelle, qu'il importe de relier au contexte socio-historique. Yann adulte relate l'histoire de son enfance dans l'île récemment départementalisée. La hiérarchie de la société coloniale est encore présente, même si elle a adopté de nouvelles dénominations. Yann Toulec n'adopte pas son hypocrisie : son discours écarte les « employées de maison » et maintient les « bonnes », statut qu'il refuse à son amie créole du Butor. Toute cette scène est indéniablement emblématique et signale de façon peu cryptée le point de vue l'auteur sur le colonialisme. Au mimétisme de Yannou qui caricature son père suit immédiatement les reflets de la jeune fille qui se multiplie : « Devant elle une infinité de Lise alignées la copient ». Dans ce symbole du colonialisme que représente la grande demeure, Lise, la petite Créole fait à présent légion, invitée par le maître des lieux. Pour détruire (« marquer d'une flétrissure éternelle ») ensemble le bastion colonial. Car il s'agit bien de destruction : le choix du terme « flétrissure » est éloquent. Le sème de base du terme est « le fait de (faire) perdre la pureté à quelque chose ». Faut-il rappeler que la pureté est l'un des arguments majeurs dont s'est prévalu le colonialisme, à l'instar d'autres impérialismes. Pureté que la tenue vestimentaire de René Toulec au début du roman manifeste comme un étendard. C'est également en s'en prenant à l'une de ses idées-valeurs phare, dans l'union des forces, qu'il entend l'anéantir, dans l'autre-même du « gros blanc ». Le

commentaire que le narrateur adulte effectue dans la comparaison hypothétique informe simultanément du jeune âge de Yannou, du jeu auquel il se prête et du récit *a posteriori*. Il contribue à énoncer la critique du monde colonial en rappelant que la vision utopique que recèle le jeu est la création d'un enfant. L'irruption de la réalité familiale qui menace la représentation dès « les trois coups » triomphe sans peine. L'utopie n'est pas incompatible avec le pessimisme. Jean Lods ne se contente pas d'une critique anticoloniale, mais explore au travers de la fiction une porte de sortie au carcan colonial. Même si cette scène du *Bleu des vitraux* présente un espoir avorté, elle ébauche une voie d'issue.

La Veuve Toulec représente incontestablement le conservatisme du cercle des « grands blancs ». La missive humiliante qu'elle adresse à son fils René réfugié à Hell-Bourg équivaut à un accusé de réception et à un retour à l'expéditeur de son petit-fils. Double emploi. Yann affirme qu'elle informe notamment son père de l'embauche d'un ingénieur qui le remplace dans ses fonctions. Le fils n'existe pour sa mère que s'il accepte de n'être qu'un rouage dans l'économie et l'administration du domaine. La comparaison hypothétique achève une métaphore filée qui associe les lettres qui constituent la missive à des insectes :

« Il n'est pas nécessaire de lire ces lettres dont les transparents feuillets s'agitent sous la brise, prisonnières sous le poing de mon père refermé sur elles comme s'il voulait les écraser contre la table. » (p. 176).

« [L]es transparents feuillets » sont identifiés implicitement à des ailes. Pour toute réponse, René renferme les mots qui lui sont destinés. Son geste se substitue au verbe. Le regard de Yann se focalise sur les feuilles de papier. La narration redonne une place au père humilié par sa propre mère : les propos de celle-ci sont réduits au silence par le geste de René, tandis que l'intention prêtée à ce geste envisage une prolongation de la réaction du père. Yann semble répugner à voir son père confiné à une humiliation passive. La volition paraît être davantage le fait du fils que du père, ce que tend à confirmer le suicide de René quelques jours plus tard. Le conservatisme de la Veuve Toulec a contribué à détruire son couple, et cette lettre semble lui démontrer que, sur le plan social également, il n'est rien s'il ne se soumet à la loi du domaine, autrement dit au code

colonial. Comme dans le cas de Marieka, la comparaison volitive à laquelle procède le narrateur dote le personnage d'une consistance qu'il ne manifeste pas par ailleurs.

Le lieu du seuil de l'intuition que constitue le *comme si* volitif réalise l'entre-deux d'une perception du narrateur et de son implication dans celle-ci grâce au prolongement qu'il lui prête. *Sven* présente trois occurrences de comparaisons hypothétiques volitives. Les deux premières concernent l'île de La Réunion, tandis que la dernière personnifie le vent de l'île des Wadden. Comme dans les romans précédents, elles sont le fait du narrateur-personnage, ici Emmanuel. Elles ont en commun d'introduire un mouvement qui manifeste un écart par rapport à un objet donné. Il est peu d'affirmer que lorsque le jeu du petit train apparaît dans le roman, le vieil homme du cirque soigne son entrée : « Puis il recule comme s'il voulait faire de l'espace autour du carton. » (p. 72). Le carton renferme le jouet. La comparaison hypothétique participe de la dramatisation de la scène. Elle achève de mettre en valeur l'objet. Le grand-père s'empresse de l'offrir à son petit-fils. Premier cadeau empoisonné qu'il lui fait. Simultanément, le mouvement d'écart met en relief le don. La deuxième occurrence s'applique à Sven : habillé du costume marin d'Emmanuel que lui a offert son grand-père, il s'écarte de son propre reflet dans un miroir, de cet « autre lui-même qui lui fait face » : « — Il faut que je me change, répète-t-il une dernière fois en s'éloignant du miroir comme s'il voulait fuir son image. » (p. 136). Ces deux occurrences apparaissent dans une scène qui combine le don et la représentation. Celle-ci ressortit à la duplication du passé d'abord dans le jeu du petit train puis lors de l'office de l'église de Salazie en ruines. Cette dernière comparaison hypothétique coïncide, comme un grand nombre de comparaisons précédemment étudiées, avec une passivité contrainte et forcée du personnage auquel elle s'applique. Ainsi ce type de comparaison semble-t-il intervenir dans les récits lodsien, lorsque le narrateur se soucie de la dignité d'un personnage pris dans une situation face à laquelle ce dernier est impuissant (Marieka, René Toulec).

La dernière occurrence de *Sven* permet de préciser cette analyse. Le narrateur recourt volontiers au *comme si* lorsque l'individu n'est plus maître de soi-même. L'impuissance du

personnage dominé par un tiers (Sven, Marieka, René) n'est pas le seul facteur de la non maîtrise de soi. Un sentiment de bonheur excessif peut avoir le même effet. Tel est le cas de l'allégresse qui envahit Emmanuel lorsqu'il pense au jour où Sven connaîtra son existence :

« Une étrange exaltation m'emportait, semblable à ce vent qui soulevait mon loden et me secouait comme s'il voulait m'arracher au sable et me lancer à l'altitude où tournaient, à peine visibles, les goélands. » (p. 85).

La comparaison hypothétique complète une analogie du sentiment éprouvé avec le vent, introduite par le tour adjectival « semblable à ». La personnification du vent relève à la fois de la volonté qui est prêtée à l'élément et aux procès actifs ayant le narrateur pour objet, dans la comparaison (« arracher, lancer ») comme dans la relative qui précède (« soulever, secouer »). L'impression correspond à un rêve d'envol. Cependant, ce n'est pas Emmanuel qui en prend l'initiative : l'élément aérien en est la force responsable.

Quelques Jours à Lyon présente deux comparaisons volitives. Le fait que ce récit soit écrit à la troisième personne tend à les distinguer des autres occurrences. Elles s'appliquent à Romain Durieux, le personnage principal. Le choix de la personne a une incidence importante sur l'analyse de telles comparaisons, car ici ces subordonnées signalent le renoncement momentané du narrateur à son omniscience, de sorte qu'il est nécessaire d'être attentif aux focalisations adoptées. La proposition principale de la première occurrence correspond à une description behavioriste :

« Il releva son col, vérifia la fermeture de ses boutons, comme s'il voulait se dissimuler, ou au moins cacher aux regards sa veste saumon et son pantalon à larges carreaux » (p. 11-12).

La focalisation se fait externe : le narrateur opère une distanciation à l'égard de son personnage. Le *comme si* par lequel fait irruption la subjectivité du narrateur assouplit le passage de la focalisation interne à la focalisation externe qui domine nettement dans les phrases subséquentes. Le narrateur prend ici le personnage pour seul objet, sans aucune médiation. Cette subjectivité ressortit également à la spéculation double exprimée par l'alternative qu'articule la conjonction « ou ». Dans la mesure où l'hypothèse comprend une épanorthose, la comparaison donne à lire

une spéculation. Le narrateur interprète le geste qu'effectue Romain pour fermer son manteau : ce n'est point le froid ou un geste de nervosité. Rien de tout cela : le personnage cache, selon lui, quelque chose. Le second élément de l'alternative concède une atténuation du premier (« au moins ») : l'*objet* caché est dans un premier temps la personne entière de Romain, puis ses vêtements. Tandis que le premier élément insinue, le second abandonne l'insinuation. La comparaison informe moins sur le personnage qu'elle ne réalise une pause dans le récit des événements. Si le narrateur abandonne son omniscience, il ne reste pas moins le maître du rythme du récit.

La seconde comparaison hypothétique volitive du roman constitue une interprétation du personnage lui-même. Le verbe « penser » de la proposition principale de la phrase qu'elle achève ne permet aucun doute quant à la focalisation interne. Les complétives du verbe principal donnent à lire l'introspection rétrospective de Romain. La comparaison apparaît donc dans la restitution du monologue de Romain :

« Il pensait que c'était la première fois, depuis sa jeunesse et son départ de Lyon, qu'il osait ainsi faire face, sinon à ces souvenirs, du moins aux choses qui subsistaient de cet univers disparu et qu'il avait toujours écartées de lui comme s'il voulait en nier l'existence. » (p. 188).

Indiquons que l'imparfait de second plan de la proposition hypothétique est possible en raison du plus-que-parfait d'antériorité du verbe de la deuxième proposition complétive coordonnée. Cependant, le verbe de volonté de la subordonnée hypothétique interdit d'analyser la phrase comme faisant partie d'un monologue auto-narrativisé à la troisième personne, de même que la complétive ne peut être au discours indirect libre. Le narrateur fait irruption dans son récit en focalisation interne pour faire part d'un commentaire qui n'incombe qu'à lui seul. Ainsi la comparaison hypothétique marque-t-elle une distanciation du narrateur à l'égard de son personnage, de sorte que ce type de focalisation reconnaît la distanciation. Romain nie l'existence de ce qui est susceptible de lui rappeler son passé. L'hypothèse met en question le fait qu'il s'agisse d'une attitude délibérée, volontaire, consciente. De ce fait, elle révèle le refoulement du

personnage. Le narrateur intervient et recourt à la comparaison hypothétique pour informer du refoulement inconscient. La distanciation que suppose le doute exprimé par l'hypothèse ne peut donc être tenue pour une limite de l'omniscience du narrateur. De nouveau, il apparaît que ce type de subordonnée est choisi entre divers outils qu'offre la langue pour décrire et/ou informer d'un processus psychique. Malgré le regard réflexif de Romain sur son appréhension de son propre passé, le narrateur lui refuse le constat de son refoulement passé. Le refoulement est par essence un processus que le sujet ne maîtrise pas lorsque celui-là est à l'œuvre, mais que l'introspection peut démasquer. Ainsi le narrateur détient-il un savoir sur le personnage que ce dernier ne possède pas. De même, la comparaison montre que l'instance narrative n'accorde pas à son personnage la *volonté* de ce *savoir-là*.

B. 3. 2. Le Tabou de l'affirmation de la volonté

Comme si + tenter. Le narrateur interprète volontiers des constructions mentales, de sorte que le commentaire peut ressortir également à l'élaboration psychique qu'il explore. Nombreux sont les arrêts de la narration, dans *Le Bleu des vitraux*, qui s'intéressent au processus mémoriel ainsi qu'aux démarches conscientes qu'il éveille à sa suite. Il n'est pas étonnant que ce roman offre un exemple de l'intrication de la description analytique et de l'interprétation. Au début de la sixième séquence du roman, le passé est comparé à une lettre de femme dont les mots sont effacés. Personne d'autre que Yann lui-même n'a fait trace de l'existence de son père dans ce passé. C'est le fils qui écrit le père. Mais les mots perdus appellent une analogie entre l'abandon du foyer par la mère et l'« oubli » volontaire de Yann :

« Lui [le père], il est gommé de ces caractères que j'ai tracés et dont même l'écriture me semble aujourd'hui maquillée dans son apparence féminine, comme si, de même que je volais son parfum et ses fards à ma mère, j'avais tenté de substituer sa mémoire à la mienne et d'en chasser mon père. » (p. 69).

La métaphore du maquillage fait résonance à l'utilisation fréquente et secrète que fait Yann des cosmétiques de sa mère, évoquée page 57. Le narrateur-personnage y décrit son geste comme une

« tentative pour rejoindre à travers lui [son visage] celle qu[’il] aime ». La présence de la Veuve Toulec qui rôde contraint ces tentatives et empêche l’identification à la mère. Le maquillage, dans les deux cas, est appelé à disparaître. Cependant, en ce qui concerne le travestissement de l’écriture du passé, le texte ne précise pas quelle est la défense qui le fait disparaître. Le parallèle établi entre le maquillage et l’écriture rétrospective, métaphore de la mémoire, est placé sous le signe de la féminité. Est-ce le fait du regard réprobateur de la Veuve Toulec qui est craint par l’enfant ? En utilisant les cosmétiques, Yann se rend d’abord coupable de vol, puis d’usurpation. L’élément féminin qui constitue le dénominateur commun entre l’« écriture » et l’usurpation gagne à être mis en relation avec une réflexion que soumet D.W. Winnicott, dans une « Note additive sur le thème du vol », dans *Jeu et Réalité, L’Espace potentiel*²⁴¹ :

« Voler appartient à l’élément masculin chez les garçons comme chez les filles. Une question se pose alors : qu’est-ce qui y correspond, quant à l’élément féminin, chez les garçons et les filles ? On pourrait répondre que l’individu usurpe la position de la mère, sa place ou ses vêtements, faisant ainsi dériver la désirabilité et la séduction qu’il vole à la mère. » (p. 161).

La comparaison hypothétique propose une analogie qui repose sur l’usurpation. La substitution à la mère, dans le cas du travestissement physique comme dans celui de la mémoire, exclut le référent masculin, partant le référent paternel. Il est intéressant de remarquer que la logique substitutive qu’instaure la comparaison hypothétique est redoublée par le choix du verbe « substituer ». La mémoire s’évoque grâce à une duplication à l’infini²⁴². Le dire mémoriel se justifie par des analogies qui tendent à opérer une identification de l’objet souvenu et de la démarche qui mène à celui-ci. Le souvenir est objet et instrument du dire. La dénonciation de la substitution en passe par une sélection des souvenirs. Cette sélection relate de façon parcellaire et en filigrane une histoire nouvelle concernant le sujet qui raconte : celle de la construction de son identité dans laquelle l’élément féminin prend une place significative, à laquelle se superpose le cheminement chaotique de la rétrospection. Exclure le père de sa mémoire, à l’instar d’Anne-

²⁴¹ Donald Woods Winnicott, *Jeu et Réalité, L’Espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1997.

²⁴² Ce fait doit être mis en relation avec la récursivité structurelle analysée dans la Première partie de ce travail, chapitre 1.

Sylvie, réintroduit de *l'éros* dans l'aller au passé et écarte la culpabilité écrasante liée au suicide de celui-ci. La comparaison hypothétique réalise une analogie qui laisse l'interprétation ouverte : elle soumet sans valider ni infirmer.

Comme si +V de pensée qui implique une intention. Mais il arrive que l'analogie proposée par la subordonnée comparative reste au seuil d'un questionnement. L'interprétation ne signale alors que celui-ci. Tel est le cas de cette occurrence qui apparaît dans un paragraphe-phrase du *Silence des Autres*

« Et moi je l'attendais au bord de la lagune, à travers les collines, avec ce soleil tournant en rond au-dessus de moi, ce silence que seuls brisaient les cris métalliques des oiseaux de lagune, ce village moribond et hostile dont je voyais les maisons accroupies depuis la crête des collines, et cette tombe de Tonio au coeur de la lagune, cette tombe marine vers laquelle moi aussi je dirigeais la barque, me penchant au-dessus de l'eau, cherchant à percer du regard les profondeurs troubles, comme si j'espérais y trouver une explication, un conseil ou un réconfort. » (p. 88-89).

La comparaison hypothétique est conservée telle quelle, et en position liminaire, dans *La Part de l'Eau*, page 158. De la même façon, la conjonction qui exprime l'alternative « ou » y achève de préserver l'interprétation de toute assertion. L'errance mentale qu'elle suggère fait écho à l'errance spatiale du stagiaire explicite seulement dans *La Part de l'eau*, avec l'emploi de la conjonction « ou bien » qui additionne les indices de lieu, le « marais » et « les collines ». Le sujet locuteur affirme et explore le savoir lacunaire qu'il détient sur soi-même. L'attente de Jeanne coïncide avec la mise en suspens de ce savoir. En revanche, le paragraphe-phrase mimétique de l'attente de Jeanne fait place à deux phrases distinctes. De plus, tandis qu'il se situe dans les dernières pages du roman, le paragraphe correspondant de *La Part de l'Eau* apparaît dans les premières pages de la troisième partie du roman. Le début de la fin, — fin marquée par la disparition de Jeanne et le délire fébrile du stagiaire gagné par le mal de la lagune. L'étape du texte dans laquelle intervient la comparaison hypothétique a une incidence sur sa fonction dans la narration. Le travail de réécriture substitue les termes « lagune » par « marais », « à travers » par « dans », « brisaient » par « striaient ». Ce dernier changement réalise une image synesthésique, qui associe l'acoustique des cris d'oiseaux à

une rayure. On remarque le remplacement du déterminant démonstratif « ce » par l'article défini « le » qui semble le fait de la notoriété des éléments évoqués dans *La Part de l'Eau*. Ce roman moins dense que *Le Silence des Autres* a pris le temps de poser les différentes scènes qui constituent son espace. La variante relative à la localisation de la tombe de Tonio met en relief dans le récit de 1977 (« au large ») l'attraction que réalise le site pour le seul stagiaire, alors que le texte matrice de 1973 (« au cœur de la lagune »), en en faisant un centre, suppose une force centrifuge qui entraîne tout vers elle. Le lieu précis de l'immersion du corps n'apparaît que dans *La Part de l'Eau* : ce lieu est le lieu du centre dans *Le Silence des Autres*. Les éléments repères dans l'espace sont les mêmes, mais leur appréhension diffère quelque peu. Plusieurs hypothèses s'imposent : le récit premier plus court énonce directement le caractère magique de l'espace quand le récit second pose cet espace dans une dimension archaïsante qui est le fait du regard du narrateur ; cet extrait confirme l'évolution que connaît l'œuvre lodsienne quant à la représentation du corps, dans la mesure où l'on passe du lieu du centre (*SDA*) au lieu du corps (*LPE*), — évolution qui ne saurait être définie par une désacralisation de l'espace. Pour ne retenir que celles-ci. L'errance mentale que tend à décrire la comparaison hypothétique dans *La Part de l'Eau* fait suite à ce qui revêt les traits d'une confession : « explication, conseil, réconfort », autrement dit une écoute qu'un prêtre peut offrir lors de ses entretiens avec ses fidèles. La lagune prend alors le rôle d'un confesseur qui se mure dans le silence.

Le pouvoir prêté à la lagune n'est pas absent de *La Part de l'Eau* et cette croyance est largement partagée par ses habitants. En témoigne l'hôtelier qui, face au scepticisme du stagiaire, ne sait que réitérer cette assertion : « — Personne ne peut vaincre la lagune, me répétait-il sans cesse, comme s'il devinait en moi un doute qu'il voulait arracher. » (p. 33). Parole quasi incantatoire qui vise autant à imposer une affirmation qu'à conjurer le soupçon. L'hypothèse porte sur le verbe de pensée « deviner », tandis que celui-ci pose comme effectif le doute de l'hôte de passage, de même que la volition exprimée dans la proposition relative qui s'y rapporte. L'analogie suppose un rapport de proportion entre la répétition de la déclaration relative à

l'infaillibilité de la lagune et le scepticisme du stagiaire. L'interprétation du stagiaire semble signaler la rencontre de deux visions du monde, l'une qui confère à la nature environnante un pouvoir magique, l'autre rationnelle, et coïncider avec une première étape qui annonce l'adhésion de la seconde à la première.

Le Bleu des Vitraux offre deux occurrences relatives à la pensée qui concerne deux personnages différents. A chaque fois, elles correspondent à une communication déficiente entre Yann et l'être qu'il envisage. Le vieux meuble chinois d'Anne-Sylvie suscite un débat verbal autant que gestuel qui oppose l'employé des encombrants et le narrateur-personnage :

« Il gratta méticuleusement de l'ongle une incrustation dont la nacre avait terni, comme s'il pensait que la disparition de la tache allait me convaincre de changer d'avis. » (p. 19).

On sait que ce n'est pas seulement le barrage de la langue qui altère la communication entre les deux personnages. L'interprétation du geste du Polonais met en relief l'opposition entre la stratégie pragmatique de celui-ci et la logique affective de Yann. Cet extrait met un point final à l'« écriture du passé » évoquée plus haut. Dans le présent de la narration, Yann semble surmonter cette étape de la substitution de sa mémoire par celle de sa mère : en se débarrassant des objets d'Anne-Sylvie, Yann agit concrètement, hors symbole, la réappropriation de sa mémoire. La réalité extérieure fait écho à la vie intérieure.

La seconde comparaison hypothétique, relative à René Toulec, porte sur l'expansion temporelle de la complétive d'une image impressionnante : « On dirait qu'il veut tenir au moins jusqu'à ce jour, comme s'il se rendait compte qu'il n'aurait pas la force d'imprimer sa volonté beaucoup plus loin. » (p. 51). Elle apparaît dans le récit de la rencontre de ses parents que compose Yann. Ecrasé par le tempérament dominateur de sa mère, René se laisse souvent gagner par une forme d'aboulie dépressive. Rien d'étonnant à ce que l'expression d'une volonté de sa part soit formulée à l'aide de deux images impressionnantes qui se gardent de toute affirmation. Ce choix ressortit à l'écriture rétrospective qui sait le suicide du père et participe de la dramatisation de l'événement final. René est présenté dès le début du roman comme un personnage vulnérable, particulièrement fragile dans la société régie par le code colonial qu'incarne sa mère.

Comme si + chercher. L'interprétation du narrateur peut encore attribuer une motivation au mouvement d'un personnage, afin de mettre en relief son attitude incongrue dans la situation dans laquelle il se trouve. Tel est le cas dans cette occurrence du roman lyonnais : « Il s'immobilisa brièvement, les mains dans les poches, la tête levée, comme s'il cherchait d'où venait le vent. » (*QJL*, p. 142). La comparaison hypothétique porte sur la dernière apposition qui décrit la posture de Romain en train de sortir de son hôtel. Il va de soi que la direction du vent importe peu à Romain. La subordonnée donne à entendre que le fils de Simon Rivière échoue à se donner une contenance. Un réflexe de navigateur dans un paysage urbain : Romain n'est pas à sa place. Le narrateur appréhende avec humour le désœuvrement du personnage.

Ces dernières occurrences supposent une volition, mais les termes que le narrateur choisit en atténuent l'expression. Dans l'univers lodsien, *vouloir* semble aussi inavouable que le Désir. La narration elle-même, quand bien même il existe une distance temporelle et géographique entre son émission et les événements qu'elle relate, ne semble pas parvenir à s'affranchir du couperet de cet interdit.

B. 4. Les Métamorphoses inédites

Objets personnifiés. Par trois fois, l'interprétation exprimée à l'aide de la comparaison hypothétique consiste en une personnification d'objets inanimés. Ceux-ci sont emblématiques : la maison de l'enfance et les photographies de famille. Leur évocation dans ces occurrences est liée à l'enfance du personnage. Dans les premières pages de *La Morte saison*, le narrateur-personnage relate l'une de ses fugues, alors qu'il était enfant. Ils regardent les domestiques poursuivre leur recherche, à la nuit tombée : « En bas, toutes les fenêtres de la Grande Maison étaient allumées comme si elles m'appelaient. » (I, 2, p. 23). Les fenêtres, éléments frontière qui séparent l'intérieur de l'extérieur, ouvrent ici l'intérieur sur le parc. La

lumière qui émane d'elles réalise un repère dans la nuit. Les appels de la maisonnée sont reportés sur elle. Le verbe « appeler » est à double sens : « inviter verbalement quelqu'un à venir » et « attirer ». La personnification réalise une superposition des deux sens. Dans *Sven*, l'appréhension que l'enfant a de la maison du cirque n'est pas euphorique, notamment parce qu'elle est le référent de sa prise de conscience du temps. La grande demeure constitue manifestement ce qui lui fait prendre la mesure de sa propre historicité, partant de sa finitude. L'interprétation se déploie dans deux comparaisons hypothétiques juxtaposées, qui se rapportent au même comparant : la proposition complétive de la principale. De plus, les subordonnées comparatives négatives se doublent d'une comparaison simple dont le comparant est l'enfant. L'accélération du temps pour la maison donne lieu à deux hypothèses qui scandent, par la comparaison simple d'équivalence, le fait qu'il en est autrement pour Sven :

« Au bout de quelques jours, il s'est rendu compte que la demeure continuait à être dévorée à toute allure par le temps, comme si elle n'était pas dans le même train que lui, comme si pour elle les heures n'avaient pas la même durée que pour lui. » (p. 40).

L'expression imagée « être dans le même train que » qui apparaît dans la première comparaison hypothétique semble subir la contamination de l'expression lexicalisée « être dans le même bateau ». Le substantif « bateau » est employé au sens figuré de « situation ». Le terme « train » s'y manifeste dans une double acception : il combine le sens vieilli, apparu au XII^{ème} siècle, de « manière d'aller, d'évoluer », conservé dans des expressions lexicalisées, au sens absolu qui désigne la voiture de tête et l'ensemble des wagons. Ce dernier emploi offre une résonance au jeu du petit train, qui n'apparaît qu'à la page 73. Dès son entrée sur la scène romanesque, celui-ci appartient à un réseau de significations qui dépasse l'ordre de l'événementiel, du factuel : la scène du passé dans la scène du présent qu'il représente s'inscrit dans la dialectique passé-présent qui traverse tout le roman, tandis qu'il se voit conférer un rôle majeur dans la réflexion sur l'*espace-temps* dont témoigne ce dernier. La maison du cirque, parce qu'objet inanimé et parce qu'elle n'est plus entretenue, manifeste les assauts du temps : intempéries saisonnières, usure, vétusté, autant de forces rencontrées de façon répétée, de sorte qu'elle porte les marques des présents successifs,

dans la durée. En cela, elle constitue un repère temporel fondamental dans l'espace de Sven. En sa qualité de repère, elle est *dans* et *hors temps*. Les stigmates de l'usure qu'elle donne à voir la distinguent de l'enfant : ce dernier est dans une temporalité ascensionnelle, alors qu'elle montre une évolution contraire. Ces deux dernières remarques peuvent expliquer la scansion de la comparaison simple qui pose cette différence irréductible entre le garçon et le bâtiment. La seconde comparaison hypothétique s'intéresse exclusivement et sans ambiguïté au temps chronologique : l'évocation des heures plus courtes pour la maison investit le temps quantifiable. L'insaisissable de la vétusté à l'œuvre et de la dynamique contraire est compensé par cette conversion mesurable. Ce calcul largement répandu, *les heures plus courtes, une heure en vaut deux*, dénie la vulnérabilité croissante due à l'exposition durable à des forces diverses et variées. Simultanément et implicitement, il postule un rapport de proportion entre la vétusté et la durée d'exposition. Cette première étape de l'appréhension du travail du temps que conçoit Sven relève de la culture occidentale, elle est d'une facture à la fois déterministe et évolutionniste. Contrairement à une certaine tradition romantique qui octroie aux objets l'empreinte de l'immutabilité (*cf.* Lamartine), le cirque lodsien tend à déperir, ce qui évoque l'esthétique des ruines dont Diderot a été le précurseur. La vétusté de la maison renvoie au vieillissement du grand-père de Sven. De ce fait, dès cette deuxième séquence relative à l'île de La Réunion, la maison tend à s'imposer comme l'espace mental du vieillard.

Cette conception du travail du temps connaît une évolution tout au long du roman, comme le montre cette occurrence que l'on rencontre à la page 200 : « Puis les photos se font de plus en plus rares, deviennent indifférentes, comme si elles étaient là par politesse ou par devoir, comme des condoléances. » (SV). La logique substitutive que permet la comparaison hypothétique autorise la personnification des photographies de famille. Communément, celles-ci sont à la fois traces et outils de mémoire. Le comparant introduit par la subordonnée finale est prolongé d'une comparaison simple qui établit une équivalence entre la fonction sociale prêtée à ses traces du passé à laquelle renvoient les termes « politesse » et « devoir » et la mort que suppose

le lexème *condoléances*. L'ellipse que comprend cette comparaison simple indique que les photographies les plus anciennes montrent des images de personnes défuntes : mortes de manière effective, mais aussi mortes pour la mémoire, puisque le personnage ne saurait plus identifier, dénommer ces êtres. D'où le choix du terme « indifférent » qui qualifie ces documents qui se rapportent à la période la plus reculée de l'histoire familiale dont témoigne l'image argentique. Sven découvre là le lien entre les finitudes dans l'historicité et les incidences des faillites mémorielles. Là réside probablement ce qui distingue le père du fils, Emmanuel de Sven : leurs appréhensions du temps respectives relèvent de deux expériences différentes et tendent à faire apparaître deux univers culturels de références distincts.

Réification. Pendant de la personnification, la réification d'objets animés emprunte les comparants à des éléments qui appartiennent en général à l'espace environnant de la scène romanesque. Ainsi en est-il des feuilles des arbres du domaine de *La Morte Saison* : « Dehors le soleil faisait briller les feuilles des palmistes comme si elles étaient en métal. » (I, 11, p. 74). Du point de vue de la quantité, le métal est un matériau peu représenté dans l'œuvre lodsienne, en regard du bois, matériau organique. Il est l'apanage des véhicules (la voiture de maître conduite par Evnor ; la voiture d'Hélène et de celle qui ramène Yann à Paris ; le *Portbos* qui emmène Anne-Sylvie ; le petit train de Sven ; le fauteuil roulant du gardien du phare). Il faut ajouter à ceux-ci l'élément que constituent les tourniquets d'arrosage du jardin de la propriété, dans *Le Bleu des vitreaux*. Cette représentativité ne doit pas minorer l'importance de ces objets dans l'univers lodsiens. Les véhicules accompagnent un passage parfois seulement d'un lieu à un autre, souvent d'une étape de la vie affective à une autre. Quant aux tourniquets, ils participent à l'identification d'un moment de la journée et miment l'écoulement des heures, quand ils ne participent pas de l'expression de sa suspension²⁴³. Il est possible que l'analogie de l'éclat des feuilles avec le matériau métallique ait été inspirée par des installations art nouveau, d'avant guerre. Toujours est-il que cette association fige la nature évoquée, contribue à faire du tableau un

²⁴³ *BDV*, pages 60, 66, 83-83, 86, 107, 116, 149.

instantané. Les lustres, objets inanimés, sont comparés dans *Le Bleu des vitraux* à des arbres de feu : du fait de la lumière que renvoient ceux-ci comme les feuilles, les deux associations semblent se rencontrer.

Dans le roman lyonnais, une occurrence permet de saisir l'importance de l'élément végétal dans l'imaginaire lodsien, car lorsque la nature n'impose pas celui-ci, le narrateur semble se charger de le convoquer. Ainsi en est-il de la mère jeune que recouvre Simon Rivière, dans le rêve de son fils. Elle fait l'objet d'un portrait dans lequel son bras est réifié : « Elle s'était assise en face de lui, le coude appuyé sur la table, le menton reposant sur la paume comme si son visage était trop lourd pour se tenir sans tuteur. » (p. 68). La comparaison recourt de nouveau à la métaphore : elle revisite le cliché de la femme fleur par l'évocation du tuteur qui sert de support et n'intervient pratiquement que dans le cadre d'une végétation intérieure, décorative. Le bras réifié suppose une autre réification implicite : celle du visage en fleur, comme extrémité de la tige. Telle l'orchidée par exemple. Le narrateur emprunte, dans tous les cas, son évocation à une réalité connue, proche de celle des personnages.

Le « poison colonial » qu'a bu René Toulec depuis l'enfance (page 42) est à l'origine d'une personnalité double, qui oppose sans conciliation possible l'être intime et l'être social. Le narrateur recourt à une comparaison hypothétique pour décrire cette bascule de l'identité qui se réduit de façon absolue à l'être formaté par le code colonial :

« Progressivement, il redevenait le fils Toulec, comme si les émotions qui venaient de se déposer en lui n'avaient été qu'une fine chute de neige vite soufflée par la première bise. » (p. 39).

La réification est également ici le fait du comparant qui associe par métaphore les émotions à des couches de neige. Les « émotions », expressions de vie intérieure, sont identifiées à un élément emprunté à la réalité occidentale, européenne. La proximité de la grande maison balaie la subjectivité du personnage. Le verbe « redevenir » présente l'être social comme un rôle endossé à l'aide d'un costume et s'oppose aux procès du comparant qui se rapportent à l'état, en cours, en raison de l'imparfait de second plan et du plus-que-parfait d'antériorité (*cf.* les procès « venir de se

déposer en lui » et « être »). Ainsi la métaphore inscrit-elle la subjectivité du personnage, amoureux d'une métropolitaine, dans un réseau de références occidentales. La dualité de la personnalité du personnage est mimée symétriquement par la dualité spatiale : dans l'île, l'être social réunionnais s'oppose à l'être intime français. Les études, encore trop rares, relatives aux « gros blancs » réunionnais ne permettent pas actuellement de savoir si cette dichotomie est le seul fruit de la représentation lodsienne du maître, ou si elle reflète un phénomène partagé dans ce groupe social, durant les années 1950.

Changement d'état d'un objet du fait d'une intervention tierce. L'interprétation prosaïque qui permet de rapprocher l'écriture lodsienne des images apollinariennes s'en distingue quelque peu dans la mesure où elles produisent à chaque fois un effet de déréalisation. Les feuilles métalliques évoquées ci-dessus succèdent de peu, dans *La Morte Saison*, l'éclat de celles que l'imagination attribue à l'intervention d'une force invisible : « Puis de nouveau les feuilles se mirent à briller comme si on les avait astiquées. » (I, 8, p. 58)²⁴⁴. La métaphore s'empresse de rendre concrète cette intervention, comme l'indique le verbe « astiquer ». Mais le contraste entre l'effet naturel et la cause surnaturelle en raison de son prosaïsme donne lieu à l'irruption du surréalisme. L'exclusion du réel coïncide avec sa déréalisation.

L'interprétation prosaïque peut mettre en doute une évidence. Ainsi la voiture qui vient chercher Simon à l'aéroport, dans le rêve de Romain :

« Seule attendait, face à un bosquet de lauriers cramois sous leurs fleurs, une voiture qui datait d'un autre temps, une vieille traction Citroën, noire et luisante comme si elle sortait du lustrage. » (p. 49).

La mise en cause du factuel ressortit moins au fait observé et mis en relief par la comparaison hypothétique qu'au regard dubitatif. Celui-ci ne doute pas de l'objet vu, mais doute de voir. Ainsi appartient-il ici à la subordonnée comparative de maintenir l'illusion de l'effet de réel dans la

²⁴⁴ Cf. l'image similaire « des reflets métalliques sur les feuilles vernissées des camélias » (*LMS*, p. 63).

production onirique, en dénonçant justement l'artefact. On reconnaît là une vieille ruse de la tradition du songe littéraire.

Le déplacement d'une affiche qui appartient à l'exposition commémorative sur l'écrivain régionaliste, dans le roman lyonnais, pourrait être analysé comme une pause narrative. Cependant, il est intéressant d'y regarder de plus près :

« La grande affiche qui annonçait l'exposition, accrochée contre un mât planté sur la bande de gazon qui entourait le bâtiment, avait été remplacée par une autre, annonçant le programme des manifestations pour les mois suivants, et on avait repoussé la seconde, celle où était placardée la photo de Simon Rivière, dans le fond du hall comme si elle risquait de gêner le passage. » (p. 70).

Romain retourne à l'exposition le lendemain de son vernissage. La comparaison hypothétique précise les événements hors-champ, *in absentia*. Le narrateur semble ne pas se résoudre à un espace qui a évolué indépendamment de son *œil verbal* : le caractère impersonnel du pronom indéfini sujet « on » est contrebalancé par la motivation prêtée à l'acte. Celle-ci suppose une évaluation subjective de l'agencement des éléments de l'exposition dans le hall. Si le narrateur ne maîtrise pas l'espace, il investit grâce à la subordonnée hypothétique les principes qui président aux changements qui l'affectent, fussent-ils être le fait du conservateur de l'exposition ou d'un employé. La comparaison hypothétique signale la présence d'un enjeu de pouvoir dans la narration. La précision qu'elle apporte rend crédible la modification que connaît l'espace du hall, — modification insignifiante, sans incidence au regard de la diégèse, elle est cruciale pour la profondeur du personnage au travers de qui relate ici le narrateur, de même qu'elle informe de l'appréhension qu'a le narrateur de la réalité et de son souci pour l'effet de réel.

B. 5. L'Entre-deux cultures

L'interprétation est souvent liée à un processus fantasmatique. Parfois, celui-ci entraîne le narrateur dans une élaboration explicative qui ressortit à la surinterprétation. Force est de constater qu'elle s'empare dans plusieurs romans d'éléments d'ordre religieux. Ainsi le narrateur-personnage de *La Morte saison* attribue-t-il à une « inspiration satanique » la responsabilité de son amalgame entre la femme aimée dans son enfance et la fille de celle-ci :

« Mais toutes ces tentatives se terminaient sur un grincement, comme si l'inspiration satanique qui m'avait fait un jour voir le regard d'Eléonore dans les yeux de Marieka se retournait maintenant contre moi avec des ricanements. » (II, 10, p. 177).

La comparaison hypothétique confirme que l'histoire du narrateur-personnage avec Eléonore/Marieka est présidée par des motifs qui dépassent l'intrigue sentimentale, ainsi que la subjectivité d'un être dans le désir. Martin échoue à mettre en scène la reproduction de son enfance. Elle est loin de donner lieu à l'effet escompté. Le narrateur impute son écueil à un facteur extérieur, non maîtrisable, et propose une interprétation toute superstitieuse. Le satanisme, de même que la dualité du bien et du mal qu'il suppose, n'ont pas eu à La Réunion le retentissement qu'ils ont connu dans l'Europe judéo-chrétienne, du Moyen Âge au XIX^{ème} siècle. Les termes « grincement » et « ricanements » ressortissent à l'iconographie et à la représentation folklorique de Satan. Au travers du satanisme, il semble que ce soit une culture populaire européenne qui soit convoquée. D'entrée, le mythe de l'éternel retour affectionné par une certaine créolité, ne peut qu'être sur le banc de touche : si le narrateur adoptait cette croyance, Marieka, comme sa mère, s'attacherait à un autre homme qu'à Martin. Il serait hors-jeu. Il reste alors le mythe de la répétition réparatrice contenu dans la rédemption. Alors que la créolité compose avec l'ambivalence des figures et des principes qui l'habitent, l'Occident chrétien repose sur des schémas binaires et oppose des forces antagonistes qui se justifient d'une *Weltanschauung* dualiste. Le connecteur interprétatif est mis au service de l'expression d'une rupture avec cette croyance occidentale. Dans la société et la culture réunionnaise, rien ni personne ne soutient un tel dualisme. En deçà de l'intrigue amoureuse et de la reproduction du passé, se joue ici l'hésitation

du sujet entre deux visions du monde. La suite du roman peut être entendue soit comme un renoncement de Martin à l'une comme à l'autre, soit comme une acceptation de l'*éternel retour* : Marieka, comme autrefois sa mère, lui échappe. Mais cette dernière hypothèse doit pouvoir rendre compte de la capitulation du narrateur-personnage face au révolu. Il n'en demeure pas moins que le *comme si* permet de décrire ici une étape de l'entre-deux cultures du sujet, — étape qui annonce sa finitude.

La comparaison hypothétique peut faire place à l'intertextualité. *Sven* donne à lire une occurrence fort intéressante qui convoque un texte autre dans le texte et s'offre ainsi comme entre-deux textes, entre-deux écritures, et entre-deux romans :

« Ils passèrent lentement au-dessus de l'eau, leurs ailes battant comme des rames, et ne s'étaient pas encore confondus dans l'horizon que d'autres oiseaux s'élevaient déjà, des bernaches cravant cette fois, dont la flèche grise succédait à leur flèche blanche, mais qui volaient plus haut, comme si l'archer invisible retranché derrière la brume avait corrigé son tir avant de lancer ce nouveau trait qui irait encore plus loin sur les pistes du ciel. » (p. 66).

Les oiseaux revêtent une grande importance dans le bestiaire lodsien. Cette phrase ainsi que la comparaison le confirment. La bernache est une oie sauvage grégaire migratrice. Le « V » que dessinent les oiseaux dans le ciel en est la source : une métaphore l'identifie à une flèche. Texte dans le texte : la subordonnée hypothétique évoque explicitement une histoire relatée dans *Le Village oublié* de Théodor Kröger. Emblématique, elle est évoquée par Jean Raspail, dans sa préface du récit. Entre-deux écritures : l'écriture lodsienne et celle de Kröger au travers de la lecture de Raspail. La comparaison propose un programme diégétique, qui s'inscrit dans une filiation littéraire. En effet, elle coïncide également avec un entre-deux romans : *Sven* annonce l'exploration de l'espace nordique de *Quelques Jours à Lyon* : le personnage y poursuivra le « nouveau trait qui ira[it] encore plus loin sur les pistes du ciel ». Elle contient le parcours qui mène Sven à Emmanuel, La Réunion à l'île des Wadden. L'oiseau migrateur semble être investi comme une invitation à la conception d'un tel parcours. L'image intertextuelle initie une appréhension métaphysique de l'espace.

Parallèlement à la dialectique métaphysique des trois espaces (Réunion-France-Grand

Nord), *Quelques Jours à Lyon* manifeste en de rares occurrences une appréhension archaïque de l'espace, lorsque le narrateur envisage la motricité comme un phénomène magique :

« Alors, comme si un fil invisible l'attirait, une Mercedes noire apparut, roulant lentement le long du trottoir, si luisante qu'elle en paraissait vitrifiée, ses clignotants illuminant le pare-chocs à chaque pulsation. » (p.12).

La comparaison hypothétique, en position initiale dans la phrase, semble affecter l'ensemble de celle-ci. La magie ressortit, comme dans l'occurrence précédente, au caractère « invisible ». Celui-ci fait contraste avec la manifestation très voyante du véhicule : « apparut, luisante, vitrifiée, illuminant ». Le verbe « paraître » introduit également une image impressive. Force est de constater que la comparaison initiale donne le « la ». La dramatisation de l'épiphanie de la voiture relève du soin du narrateur à faire évoluer le véhicule dans une scène empreinte de sacré : au caractère magique, il faut ajouter la solennité produite par l'allure au pas de la Mercedes. A l'abri dans son habitacle, Sonia Giroday fait son entrée sur la scène romanesque. L'alliance du prosaïque contemporain et du magique archaïque est permise par la suggestion du *comme si*.

Nous avons étudié la reproduction du scénario parental avec la jeune Créole du Butor, dans *Bleu des vitraux*. Devenue pour Yann l'emblème de l'union d'Anne-Sylvie et de René avant leur rupture, la relation de l'adolescent avec Lise se fait pour lui le théâtre du lieu du manque. Manque et désir s'y confondent. La comparaison hypothétique interprétative suivante en témoigne :

« [...] elle [son attention] est si loin qu'elle lui échappe, le laissant dans un vide douloureux où se développe encore l'image obsédante de Lise, comme si celle-ci, résumant tout ce qui le déchire, lui permettait à la fois d'occulter et de vivre ces événements qui le dépassent. » (p. 136).

Dans la subordonnée hypothétique, le narrateur désigne comme « résumé » le mécanisme de projection sur Lise, qui représente à la fois le passé proche et la perte récente du réseau de références parentales euphoriques. Tandis que la participiale à valeur adjectivale détachée de Lise, à qui elle se rapporte, décrit la projection mentale, la subordonnée développe le paradoxe qui propose la fonction de cette projection élaborée par Yann. Le paradoxe est le fait des deux

verbes à l'infinifitif « occulter » et « vivre » qui ont le même complément d'objet, « ces événements ». Ce dernier désigne de façon euphémique l'abandon du foyer par la mère. L'euphémisme semble moins le fait de la pudeur, que le fruit de la *mimésis* de la résistance mentale de Yannou à admettre la réalité du départ de sa mère.

Autre mécanisme mental lié également à l'abandon : le transfert de culpabilité de Sven. Le vieil homme s'absente une nuit de la maison, sans le prévenir. En cette absence d'explication, le personnage éponyme établit une équivalence entre son sentiment d'abandon et une sanction : « Dans cette nuit où le vieux l'abandonne pour la première fois comme si c'était là sa punition, Sven sent la peur le gagner sans qu'il puisse rien contre elle. » (p. 173). L'équivalence est restituée par le narrateur omniscient, Emmanuel. Envisager l'abandon comme une sanction lui permet non seulement de donner un sens à sa solitude, mais également d'affirmer un isolement moindre dans la mesure où celui-ci est dû à la volonté d'un tiers. De plus, la sanction supposée du vieil homme implique que ce dernier a tenu compte de l'existence du petit garçon : on ne peut « punir » que quelqu'un dont on reconnaît l'existence. Une telle reconnaissance grâce à la faute (que suppose toute sanction) fait écho à la culpabilité originelle qui semble caractériser l'entrée de Sven dans la vie, d'après les rares indices donnés à ce propos par le texte. Dans ce cas, son interprétation de l'abandon rejoue une autre scène connue : à l'inconnu de cet abandon sans raison et dont il ignore le terme, l'interprétation substitue un *déjà vu* à la fois lointain et quotidien (l'enfant grandit sans ses parents).

Chapitre 3

La Simulation et la similitude ou l'instrumentalisation de l'analogie

Les lexèmes *simulation* et *similitude* partagent le même étymon latin, *similis*, « qui est semblable à ». Elles ont toutes deux trait à la ressemblance. Pourtant leurs sens respectifs divergent. Le *comme si* achève de les distinguer. Quand la locution exprime la simulation, elle exhibe simultanément un mensonge et un secret. Au service de la similitude, elle articule le mensonge du locuteur qui feint d'adhérer à une sélection caduque, pour suggérer le vrai afin de mieux l'imposer : elle s'inscrit dans une stratégie qui ressortit à la fois au *poïen* et à la rhétorique argumentative. En revanche, le *comme si* de la simulation rend tout à fait précaire la frontière qui sépare le monde raconté du monde où l'on raconte : le locuteur, en dénonçant le faux (dans le faux), se met à distance de son énoncé et adopte la position du spectateur, témoin privilégié d'un jeu, dans le théâtre de la fiction.

Le *comme si* lodsien décline toutes les valeurs de la simulation. En effet, comme l'indique le dictionnaire historique réalisé sous la direction d'Alain Rey²⁴⁵, le substantif est issu du verbe du latin classique *simulare*, « représenter exactement, copier, imiter ». De ces sens dérivent ceux de « feindre, prendre l'apparence de ». Dès son entrée dans la langue, le terme réfère autant à un rapport à la mimésis qu'à un mode de *mimésis*. L'un de ses champs sémantiques privilégie la

²⁴⁵ *Dictionnaire historique de la langue*, Paris, Les Dictionnaires Le Robert, 2000, volume 3, p. 3513-3514.

conformité à la réalité, tandis que l'autre s'intéresse à l'action de produire ce « presque conforme ». Telles sont les deux premières valeurs de la simulation lodsienne étudiées.

Le *comme si* lodsien explore la valeur de « feinte » caractéristique de la simulation, dès qu'il sert l'expression de la duplicité et de la dénégation. La feinte duplicité se manifeste dans l'attitude, tandis que la dénégation se révèle dans la parole du sujet et ressortit à un mécanisme psychique. Ces deux feintes ont en commun la particularité de pouvoir instrumentaliser et celle d'être instrumentalisées : le sujet lodsien peut en effet feindre de feindre.

A la fin du XII^{ème} siècle, le nom reprit le dérivé latin *simulatio* « feinte ». Il connut un emploi spécial lorsqu'il désignait la « folie simulée ». Le sémantisme du substantif est parallèle à celui du verbe : il désigne en général l'« action de feindre » (XIII^{ème} siècle), avant de rentrer dans le vocabulaire du droit, de la technique, et en biologie. Le sens, en psychologie et en psychiatrie, de « folie simulée » requiert notre attention. Celle-ci n'est pas étrangère à certains des personnages lodsien. Elle suppose une dénégation et souvent un jeu de rôle.

A la différence de la cause présumée, de l'explication et de l'interprétation, qui interrogent le sens des événements et de leur perception, la simulation réalise une entorse à la vérité tout en la pointant. La simulation est une invitation à la rétablir, cependant le lecteur doit distinguer la vérité pressentie par le narrateur de celle que permet de dégager l'analyse.

La locution conjonctive *comme si* constitue un outil de prédilection de l'expression de la simulation. Si l'on envisage les deux termes ensemble, il semble que le sème comparatif l'emporte sur la valeur hypothétique. La conjonction *comme* affectée de la valeur d'hypothèse ne présente pas une mise en question du *paraître*. Le *comme si* de la simulation est étranger au doute. Il se fait simultanément le signe et l'outil essentiel de la feinte. A la différence de l'apparence, la feinte suppose une instrumentalisation du *paraître*. Celui-ci recourt aux verbes « sembler, paraître, ressembler, ... » et adopte volontiers un point de vue externe dont la subjectivité est celle du sujet regardant. La subjectivité de la feinte diffère en ceci qu'elle peut ressortir non seulement au sujet regardant, mais également à l'objet vu. La feinte instrumentalise moins la vérité que l'apparence

que le sujet saisit. La dénonciation de l'instrumentalisation de l'apparence signale à la fois une vérité et un secret en se gardant souvent de les dévoiler. L'important ne réside pas dans le contenu de la vérité ni dans ce que cèle le secret, mais dans le fait qu'*il y a* vérité et secret. Cette épiphanie, que représente l'*il y a / île y a*, l'objet instrumentalisé par le sujet, réinvestie par le sujet, connaît une instrumentalisation dans cette autre diégèse que relatent les récits lodsien, celle qui ressortit à l'espace potentiel. Instrumentalisation à la fois première et seconde : première, elle préside à la sélection des objets dont s'empare l'espace potentiel ; seconde, dans la mesure où elle ne se donne à voir qu'en filigrane.

L'analyse des occurrences ne peut reposer sur les deux critères suivants : le premier réside dans la conscience ou l'absence de conscience du sujet dans la feinte, le deuxième s'intéresse au destinataire de la feinte. Le sujet est-il conscient ou non de simuler ? Le texte permet rarement de savoir ce qu'il en est avec certitude. Le narrateur se contente souvent d'évoquer cette problématique. En revanche, certaines occurrences l'explorent (particulièrement celles relatives à Marieka), en se gardant de briser le mystère. Pour ce qui est du destinataire de la feinte : sait-il ou non que l'on essaie de le tromper ? Le récit lodsien donne si peu d'indices et d'une façon si aléatoire, que cette deuxième problématique ne permet pas d'élaborer un classement significatif et opératoire des occurrences. Ces deux critères ont en commun de s'intéresser au *savoir* de la feinte. Force est de constater que le texte semble s'en soucier peu.

Le tableau des occurrences relatives à la simulation montre explicitement que celle-ci se fait rare dans les récits dans lesquels les personnages sont particulièrement enclins à la déréalisation. La simulation a besoin d'un réel auquel elle aime à se substituer. Sans ce réel, elle n'est que fantaisie, ou restitution de délires psychotiques.

Tableau n°12 : Occurrences de la proposition conjonctive exprimant la simulation

Romans	Nombre d'occurrences
<i>Le Silence des autres</i>	2
<i>La Part de l'eau</i>	7
<i>La Morte Saison</i>	7
<i>Le Bleu des vitraux</i>	10
<i>Sven</i>	3
<i>Quelques Jours à Lyon</i>	3
<i>Mademoiselle</i>	2
Total :	34

Le Silence des autres ne donne à lire que deux occurrences. Entre le roman et la nouvelle, la brièveté de ce récit permet plus difficilement l'instrumentalisation des repères au service de la feinte. *La Part de l'eau*, *La Morte Saison* et *Le Bleu des vitraux* sont les récits qui dénoncent le plus la simulation. Ce sont aussi les romans qui font une large part à l'insularité et qui explorent l'espace potentiel dans une dialectique essentiellement binaire qui oppose l'île et le continent. Cette dialectique se retrouve dans *Mademoiselle*, mais très appauvrie. La Réunion y est associée à la mère. La rareté de l'instrumentalisation de la feinte semble liée à la part de la forclusion du Nom-du-Père qui infléchit la narration qui la dénonce. Le paradoxe de ce réquisitoire réside dans le fait qu'il relève d'une tentative de se réconcilier l'ancêtre maternel et qu'il s'efforce de mettre fin au mythe familial construit à deux, selon lequel la mère tendait à se substituer au père symbolique. La combinaison des deux cultures, réunionnaise et européenne, n'offre pas d'issue à l'a-symbolisation. La simulation explicite se heurte simultanément à la forclusion du Nom-du-Père et à la sincérité requise par l'hommage solennel rendu à la mère. *Sven* et *Quelques jours à Lyon* soumettent celui-ci dans la dialectique que réalisent les « trois côtés » lodsisiens, l'île, l'espace nordique et la métropole. La scène triangulaire y est le théâtre d'une folie insulaire qui abolit les repères.

A. 1. La Copie

Comme si *dans la répétition.* La duplication dans la répétition est liée à l'espace lagunaire. Le poids de la répétition, dans *Le Silence des autres* et *La Part de l'eau*, n'affecte pas seulement la structure de ces textes, ni *l'espace-temps*, étudiés dans la première partie de notre étude, mais a également une incidence sur l'appréhension qu'a du monde le narrateur. Une occurrence commune de ces deux récits, située à la page 36 du premier et 70 du second, informe sur l'absence d'entrée en matière dans la façon qu'a Jeanne d'entamer une conversation avec le stagiaire. La comparaison hypothétique connaît une variante qui affecte le choix du lexème verbal : « — Vous n'allez pas travailler aujourd'hui ? me dit-elle en m'apercevant, comme si elle m'avait quitté la veille. » (p. 36, *SDA*) et « — Vous n'allez pas travailler aujourd'hui ? me dit-elle en m'apercevant, comme si elle m'avait rencontré la veille. » (p. 70, *LPE.*). Le verbe « quitter » est remplacé par « rencontrer ». Tandis que le premier procès suppose une continuité entre les deux entretiens, le second évoque un laps de temps entre le premier échange seul à seul des deux personnages et celui-ci. Grâce à la comparaison hypothétique, le narrateur relate l'annulation de Jeanne relative à l'éloignement et au temps écoulé. L'absence de préliminaires courtois efface la discontinuité à la fois physique et temporelle. Est-ce le fait de la convocation fantasmatique de la présence du stagiaire dans les pensées de Jeanne, de la folie lagunaire ou le fait de l'espace lagunaire, qui, placé sous le signe du même, impose à ses résidents une proximité, voire une promiscuité, moins physique que psychique ? Les deux semblent liés. L'abolition de la discontinuité des moments entraîne l'absence de continuité chronologique et participe à l'effacement des repères temporels. Le *comme si* signale le même temporel et prête à Jeanne une rationalité qu'elle peut ne pas avoir : il met en doute la simulation. Jeanne feint-elle ou non de ne pas avoir conscience de la discontinuité temporelle ?

Qu'en est-il des ouvriers du chantier dans cette occurrence que l'on doit à *La Part de l'eau* ? La reprise du travail est ainsi décrite :

« Ils arrivaient en file derrière le contremaître qui les répartissait le long de la tranchée : les mêmes ordres, les mêmes places que la veille ; comme si c'était la première fois, le premier jour. » (p. 59-60).

La comparaison hypothétique se trouve en position finale, séparée du reste de la phrase par une ponctuation forte, ce qui achève de confirmer le statut de phrase à part entière que l'écriture lodsienne est tentée de lui conférer et de montrer son importance, puisqu'elle ne se réduit pas à une simple expansion, encore moins à un pur ornement. Grammaticalement, la subordonnée peut être considérée soit comme complément de toute la phrase, soit comme complément de la dernière proposition elliptique en juxtaposition asyndétique avec la première proposition. Du point de vue de la cohérence sémantique, elle ne peut que compléter les deux groupes nominaux de la proposition elliptique. De plus, la reprise de l'adjectif ordinal « premier » fait écho à celle de l'adjectif « même ». Le narrateur met en équivalence le retour de l'originel et le retour du même. On reconnaît l'abolition de la succession chronologique. Elle suppose une fusion des temporalités. Le temps figé dans un originel éternel ressortit donc également à cette figure analogique du *comme si*. Le « visage rond » de l'horloge « tué[e] à six heures dix » (*LPE*, p. 12) est emblématique de ce temps mort.

L'Imitation. L'imitation consiste à faire semblant de *faire* comme un autre ou de *faire* autre chose que ce que l'on fait véritablement. La comparaison hypothétique qui l'exprime investit alors l'apparence et dénonce l'artefact.

Deuxième mouture du *Silence des Autres*, *La Part de l'eau* est également un récit qui se réécrit²⁴⁶. L'une des occurrences de comparaison hypothétique qui nous intéressent s'inscrit justement dans l'un de ces passages reproduit presque tel quel. Il apparaît à la première page du récit et dans la troisième séquence de sa quatrième partie, aux pages 9 et 205, c'est-à-dire en position liminaire du roman : « Il y eut un silence pendant lequel je restai les mains sur le volant

²⁴⁶ Cf. Première partie, chapitre 1, pages 35-49.

comme si je conduisais. ». Le stagiaire essaie en vain de faire démarrer le dernier camion viable de chantier. La répétition de cette phrase dans le roman, ainsi que du chapitre dans lequel elle se donne à lire, offre une résonance particulière à l'imitation qu'exprime la comparaison. Faut-il envisager le passage répété comme deux événements identiques mais singuliers, indépendants l'un de l'autre, ou le deuxième passage comme une analepse revenant à l'ouverture du récit ? L'étude des variantes que présentent les deux textes mis en regard l'un de l'autre montre que la première hypothèse est la plus probante : si le stagiaire se rend à l'autorail, il ne l'attend plus ; on retrouve l'affiche touristique, mais au lieu d'inviter à l'évasion, elle est gagnée par la pourriture ; ... De fait, les variantes montrent que tout ce qui ne se situe pas dans le chantier connaît les affres du temps. Cependant, à l'intérieur de celui-ci, les incidents se reproduisent à l'identique. Bien qu'il donne l'apparence de conduire, le stagiaire maintient son véhicule à l'arrêt. Le fait de dénoncer, au moyen de la comparaison hypothétique, l'absence de concordance entre le *paraître* et l'*être*, met en relief le triomphe de la lagune qui rend grotesque toute manifestation d'une volonté de s'opposer à sa progression.

Le tri des affaires de sa mère que Yann Toulec réalise, dans *Le Bleu des vitraux*, avant les obsèques de celle-ci, correspond à une étape symbolique de son deuil :

« D'une certaine façon, tout ce qui était ici niait ma propre existence, et je ne touchai à rien, me hâtant à peine sorti de prendre rendez-vous avec un Polonais qui vivait de débarras, comme si faire le vide dans ces pièces où tout m'était étranger était la seule façon de me libérer de l'angoisse qui m'avait envahi. » (p. 16).

Néanmoins, la comparaison hypothétique ne se contente pas d'indiquer l'aspect symbolique, aux yeux de Yann, de la scène. En effet, le comparant dénonce l'illusoire de ce caractère rassérénant, comme le montre l'adjectif « seule » qui exprime ici l'exclusivité, en donnant à entendre que ce tri n'est pas un émollient suffisant contre l'angoisse. Les affaires d'Anne-Sylvie manifestent à Yann l'étrangère qu'est devenue sa mère pour lui. Elles signalent un vide de mémoire partagée et la fin déjà ancienne de la filiation vive.

L'imitation signale encore l'écart et la finitude dans cette occurrence de la fin du roman : « Je la remonte comme si j'y étais attendu, comme si j'en étais parti la veille. » (p. 187). L'écart entre une situation désirée, qui appartient ici à un passé proche vécu par l'enfant, euphorique, et la réalité effective, dysphorique, celle de l'après du conflit qui oppose la Veuve Toulec et son fils. Le verbe actif de la principale s'oppose au premier verbe, passif, de la subordonnée. Les trois procès de la phrase sont conjugués à la P1. Leur enchaînement contribue à l'expression de l'illusion enthousiaste de Yannou : l'adolescent appréhende la réalité en fonction de ses désirs, il n'envisage pas un seul instant que la réalité puisse être tout autre. L'indice temporel « la veille » est à rapprocher de la première occurrence étudiée dans ce chapitre, commune au *Silence des Autres* et à *La Part de l'eau*. Cette nouvelle comparaison hypothétique invite à considérer celle-ci dans sa valence lexicalisée, et non comme une date précise. Elle signale encore le mirage d'une continuité temporelle, à laquelle il faut ajouter ici le mirage de Yann quant à la contiguïté de sa représentation de la situation avec les circonstances effectives, — mirage que la locution conjonctive vient d'infirmier.

A. 2. La Feinte

La Dérobade. L'*imitation* qui consiste à reproduire quelqu'un ou quelque chose se distingue de la *feinte*, qui suppose bien souvent une reproduction différée. La feinte signifie une différence, un écart, entre l'être et le paraître, qui coïncide avec une tentative, pour le sujet simulateur, de se défausser. A la différence de la *copie*, elle constitue une dérobade active du sujet face à une situation perçue comme « limite ». Le *comme si* employé dans l'expression de la feinte apparaît dans les derniers romans de Jean Lods.

Ainsi, à la fin de *Sven*, Emmanuel peine à respecter l'indépendance de son fils, tant leur séparation a été longue. Lorsqu'il retrouve l'adolescent dans les dunes, il s'efforce de cacher son malaise : « Je lui parlais à peine alors, comme si je pensais à autre chose. » (p. 223). La feinte correspond ici au fait d'effectuer quelque chose sans en avoir l'air. La locution adverbiale est

équivoque : elle peut renvoyer à une forme de laconisme (quantité de mots utilisés), comme à la modulation de la voix (timbre). Le malaise se lit dans la mise en balance du Verbe (« parler ») et de l'objet de la conscience (« penser à autre chose »). Il s'agit de faire ce que l'on fait (parler), mais en ayant l'air de ne pas s'en rendre compte (*comme si* ne pas y penser). Emmanuel semble avoir la naïveté de croire que ne pas s'en rendre compte reviendrait à ne pas être le sujet responsable de son acte. De cette façon, la feinte le dédouane de toute responsabilité, du *devoir répondre*, quant à l'acte dont il est l'auteur. La dérobaude est mentale : elle se situe au seuil de l'autre lieu de la conscience capable de nier la parole en train d'être émise. Proche du mécanisme de défense, elle instaure un espace moins entre le sujet et son interlocuteur, qu'entre le sujet et la situation de communication.

Le personnage principal a le privilège de la feinte, dans *Quelques Jours à Lyon*. Lorsqu'il rencontre Hélène pour la première fois, il apprend son degré de parenté avec son père : « — Ainsi Sonia est votre tante ? demanda-t-il pour se faire confirmer ce qu'on venait de lui dire, comme s'il craignait d'avoir mal compris » (p.125). Hélène et Romain sont cousins au second degré, mais tandis que la jeune réunionnaise est du côté de la légitimité, le métropolitain est du côté de l'union cachée, non avouable et non reconnue par le groupe. En filigrane, du côté du père : le rêve *post mortem* relatif à Simon informe du célibat de la mère de ce dernier. Le narrateur expose dans la proposition incise, au moyen de la proposition infinitive de but, l'intention du personnage : se faire confirmer le lien familial. Cependant, la formulation de sa question trahit le fait qu'il comprend parfaitement ce qu'il en est, voire même, du fait de la célérité avec laquelle il la pose, qu'il connaissait ce lien avant qu'Hélène ne l'évoque. Cette question totale semble en cacher une autre : il demande à Hélène de reproduire son affirmation, mais il en oriente la réponse. Tandis qu'Hélène s'est présentée comme la nièce de son père, Romain la considère comme la nièce de Sonia. La qualité d'épouse de Simon est supplantée par le magnétisme du clan Giroday. La question que pose Romain sur le lien de parenté d'Hélène et de Sonia augure du désir du jeune homme de se trouver une place, à l'instar de son père, dans l'arbre « Giroday ». L'exclusion du

père, dans cette question, n'est qu'apparente. Ne renferme-t-elle pas implicitement, au moyen de ce tiers exclu, une trace de la rivalité du conflit œdipien ? L'attirance de Romain pour Hélène semble gouvernée par le souci de réinstaurer la filiation, notamment par l'héritage de la fascination du clan, — clan qui l'a tenu à l'écart de ce père durant toute son enfance. Romain joue. La comparaison hypothétique est démentie par le reste de la phrase. Elle dénonce la feinte par laquelle Romain pense légitimer la reformulation de la parenté qu'induit sa question. Quand Hélène s'envisage dans le lignage du côté de l'oncle, du père de Romain, celui-ci le refuse et la renvoie à Sonia. A travers celle-ci, il vise le clan, mais aussi la femme et la légitimité. Dans cette stratégie discursive (le retour d'une déclaration sous la forme d'une question qui en change l'orientation), la feinte permet à Romain de se dérober quant à son statut d'enfant illégitime. A plus d'un titre, elle constitue un détournement.

Les pages qui suivent relatent notamment l'avant-dernier entretien du couple avec l'éditeur de la biographie de Simon Rivière. Les prévisions encourageantes de celui-ci sont accueillies par l'attitude dédaigneuse de Romain :

« Son regard sautait d'Hélène, aussi raide que le dossier de sa chaise, à Romain, assis de biais et avachi comme s'il sommeillait, le regard lointain, fixé sur les filles au bord de la piscine. » (p. 134).

La façon avec laquelle Romain se comporte combine l'indifférence et la vulgarité : il ne regarde pas son interlocuteur, observe d'autres femmes devant son épouse, sans aucun maintien de son corps. La fuite à moindre effort consiste à faire partir les autres. L'œil tiers de l'éditeur constitue un œil témoin auquel le lecteur peut s'identifier un instant. L'irruption d'un tel point de vue est plus aisée dans le récit à la troisième personne. Rare dans les romans lodsisiens, il favorise une distanciation à l'égard des personnages et, ici, met en relief le contraste qui réside entre eux. L'antithèse relative au maintien de chacun des deux époux, réalisée par les termes « raide » et « assis de biais et avachi », se double de l'antithèse qui oppose Hélène, réifiée par la comparaison simple au « dossier de sa chaise » à l'impudeur de Romain, qui ne cache pas ses appétences charnelles. Simple provocation due à une timidité d'auteur ? La publication prochaine de cette

biographie ferait de lui un écrivain : se sent-il coupable de rivaliser avec son père ? Ce texte a pour objet la vie de ce père : il représente une rivalité assumée et surmontée. On sait que Romain a eu beaucoup de difficultés à choisir les objets de son désir en dehors des traces de son père. La comparaison hypothétique parachève la description de l'attitude provocatrice du personnage. Elle indique une double dérobade de la part de Romain : en retrait de la situation de communication, il échappe non seulement aux sollicitations de l'éditeur, mais en raison du report de la fin de l'ouvrage, le fait d'assumer son identité dans la filiation se voit *différé*. De plus, l'endormissement évoqué informe de l'irruption de l'inconscient dans le réel. Cette irruption a-symbolique crée une *situation limite*. Provocation inconsciente probablement que de faire entrevoir à Hélène les risques que représenterait la fin de l'écriture à quatre mains pour leur mariage : l'observation de l'insouciance des jeunes filles dans la piscine. Feindre est ici faire (sembler de faire) quelque chose que l'on ne fait pas.

Le Jeu. La connivence entre plusieurs personnages dans la feinte relève d'un jeu dont les règles partagées restent tacites. Ce jeu se distingue du jeu de rôle, abordé plus loin : ce dernier est imposé à celui qui l'adopte et s'inscrit dans un réseau de représentations effectives ou supposées de l'autre, qui n'intervient pas dans la connivence. La feinte partagée requiert une relation de confiance, de la bienveillance, associées toutes deux à une certaine connaissance de l'autre et de ses limites.

Robert et Jean en offrent une illustration dans *La Part de l'eau*. La feinte complice se substitue à un conflit latent. Robert s'obstine à demeurer dans la lagune, alors que celle-ci désertée, son commerce n'a plus de raison d'être. Il tait les véritables motifs de sa présence à Jeanne en lui retournant des réponses séductrices ou en répondant à ses questions par d'autres questions. Détours. Mais la feinte du conflit retisse du lien quand elle fait place au rire : « Ils se regardèrent comme s'ils allait se fâcher, puis Robert se mit à rire tandis que le pinceau d'un sourire éclairait les lèvres de Jeanne. » (p. 108). La divergence irréductible épuise toute possibilité

de dialogue : la relation entre les deux amis connaît une *situation-limite*. La menace se résorbe dans la feinte de la colère suivie du rire : l'espace anéanti du dialogue est investi par la connivence. Détournement.

C'est encore un rire qui balaie le conflit imminent dû à la présence du stagiaire dans la vie de Jeanne, quelques pages plus loin : « Il ricanait aux phrases sèches de Jeanne, évitant de se fâcher réellement, comme si au fond tout cela ne le concernait que de très loin. » (p. 133). Le rire finit par se substituer à la réplique frontale aux justifications agressives de la jeune femme. Il *diffère* la rupture annoncée. La feinte de l'aubergiste (la joie) répond à la feinte de Jeanne (le motif caché de la dispute) : la connivence réside dans le *modus vivendi* adopté par les deux personnages. La relation semble se maintenir grâce à ce malentendu quant à la nature des feintes respectives. Le rire forcé, comme l'indique le lexème « ricanement », exhibe une indifférence factice. La fausse joie de l'aubergiste s'efforce de cacher son amour impossible et voile aux yeux de Jeanne l'humiliation qu'elle lui fait endurer. La feinte est ici instrumentalisée : elle rend possible le lien et le réaffirme, sans le recréer, dans le désaccord. Insoluble, la rupture ainsi *différée* permet à Robert de remettre à l'épreuve le droit que lui accorde Jeanne de porter jugement sur son intimité. La feinte devient alors pour lui un outil grâce auquel il exerce un pouvoir sur cet autre qu'il ne peut posséder.

Enfin, la feinte partagée peut être également le fait de l'imagerie familiale. La place que les Villette consentent à accorder à Martin en offre un exemple :

« Est-ce que je savais que son fils avait été élevé chez les Villette comme s'il faisait parti de la famille, en dépit de tout ce qui s'était passé, et que, au lieu d'en être reconnaissant, il s'était comporté de façon inqualifiable ? » (*LMS*, I, 14, p. 93).

Le consensus est dénoncé par la comparaison hypothétique qui véhicule le discours familial en semblant le reprendre mot pour mot. Indiquant la place, elle met en relief la charité ostentatoire des Villette et symétriquement l'ingratitude de l'enfant recueilli. *Situation-limite* : la nièce d'Eléonore fait part avec sincérité d'un mensonge et d'un blâme collectif, à l'individu objet du

blâme et « imposteur ». Au mensonge passif parce que consensuel répond le mensonge actif, stratégique. La locutrice ignore que l'objet de son propos n'est autre que son interlocuteur. Celui-ci, avec le lecteur, est le seul à le savoir. On sait que le « je » narratorial et le fils ne font qu'un. Le lecteur devient complice du narrateur-personnage. A la feinte familiale, Martin réplique par la fausse identité qui exclut dans ce *savoir* la locutrice, ainsi que ceux dont elle se fait le porte-parole. On peut considérer que Martin répète la question en son for intérieur, de même qu'elle peut être reposée par le personnage à haute voix : le texte ne permet pas de trancher. Dans les deux cas, la répétition explique l'emploi du pronom personnel sujet à la première personne. D'autre part, elle rend compte du trouble du narrateur-personnage en raison de l'irruption de sa personne (le fils) dans une conversation relative à son père. La *situation-limite* réside dans cette manifestation simultanée de la réalité et de la filiation. Cependant, elle ne se dévoile que pour Martin, car la nièce demeure enfermée dans la glose familiale. Le discours de cette dernière devient suspect d'associer ainsi le consensus mensonger et la médisance, cela dans l'ignorance de l'identité de son interlocuteur. Si la feinte de Martin quant à son identité l'expose à la vérité sur les Villette, elle constitue simultanément un moyen de se dérober au mensonge accusateur colporté.

Les Tentations de « la folie de simulation ». Le narrateur de *La Morte Saison* évoque, page 211 (III, 1), le « Jeu de la Folie », pour décrire l'expression hagarde du visage de la jeune femme. Au XIX^{ème} siècle, le terme « simulation » est employé pour désigner une maladie, des troubles mentaux dont les symptômes sont feints²⁴⁷. La feinte, même consciente, n'exclue pas la folie. Marieka et Martin ont en commun de montrer des états de malaise auxquels ils font jouer un rôle dans la communication. La comparaison hypothétique signale cette utilisation consciente de l'émotion. Lorsqu'il indique à Marthe son lieu de domicile, Martin manifeste un trouble : « J'hésite un peu comme si sa question me gênait, puis je lui dis que j'habite à la Grande Maison. » (I, 8, p. 61). Il semble adopter l'attitude attendue selon lui par son interlocutrice pour la

²⁴⁷ *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Les Dictionnaires Le Robert, 2000, volume 3, p. 3513-3514.

formulation d'une telle réponse. On reconnaît la possibilité évoquée plus haut qu'a le *comme si* d'exprimer la dimension intersubjective de la communication. L'attitude adoptée anticipe parallèlement la réception du message par Marthe : la réponse de Martin ne peut que la troubler, mais l'anticipation permet le transfert.

Contrairement à ce qu'il en est du narrateur-personnage, ce processus constitue le mode d'être de Marieka. Première séquence de la troisième partie : lors du récit qu'elle fait à Martin de ses passions passées, quelques heures avant le cyclone, elle ne parvient pas à cacher son émotion. La maîtrise de celle-ci coïncide avec l'évocation de l'ultime intervention de la nièce d'Eléonore :

« Puis, sur un ton plus calme, comme si le plus difficile était passé maintenant, elle me dit que la mère de Madoune avait mis tout le monde au courant par méchanceté, que cela avait fait un scandale énorme, que toute sa famille l'avait mise en quarantaine, [...] » (III, 1, p. 213-214).

Le propos introduit par la comparaison hypothétique est infirmé par la suite de la phrase. Marieka a remis le masque du *comme si*. La subordonnée présume de ce qui est le plus douloureux d'entendre pour l'interlocuteur. La feinte semble correspondre à la fois à une anticipation et à de l'empathie. Cependant, Martin décèle le *jeu de la folie* lorsqu'il décrit le rôle sur-joué de la jeune femme : « en personnage de victime si pitoyable qu'il ne saurait venir à l'idée de quiconque de lui reprocher quoi que ce fût » (III, 1, p. 213). Le rôle semble se façonner de manière à réduire à néant toute possibilité d'objection. Il jalonne pour l'autre toute velléité de réaction. La simulation de la folie, volontaire ou non, ne culpabilise-t-elle pas Martin, qui hésite et tarde à se retirer de cette relation limite ?

La Duplicité. La feinte démasquée révèle la duplicité qui la motivait. Le sonner-faux du sourire de Marieka n'échappe pas à Martin :

« Mais aujourd'hui ce sourire, que je ressentais comme une tentative pour effacer tout ce qui s'était passé la veille et faire comme si rien n'avait changé entre nous, m'irrita. » (III, 1, p. 218).

Sait-elle qu'elle feint ? Ce sourire, quelque peu incongru, naïf, exhibe aussi une assurance du personnage : tout ne cesse de revenir à elle. Rien n'a changé entre les deux personnages, mais le produit révélateur manifeste à présent la netteté des traits du passé qui dénonce les fonctions respectives que chacun a attribuées à l'autre. Mais Marieka a-t-elle conscience de son simulacre ? Quoi qu'il en soit le personnage est menacé par la folie. Le sourire figé dans un visage de cire ressortit à l'iconographie plastique et cinématographique de la folie. Dans la mesure où, décalé, il signale un trouble en même temps qu'une simulation, il se fait l'indice de la duplicité de Marieka, mais également de la complexité de cette figure féminine. L'expression de l'assurance exacerbée qu'il donne à voir n'est pas incompatible ni avec la dénégation de la réalité de la veille, ni avec la conscience que pourrait avoir Marieka du désamour de Martin, ni avec la croyance que celui-ci ne la quittera pas. La feinte de la folie revêt ici un aspect duplicité, en ce sens que la jeune femme semble être partiellement consciente de la situation et de sa façon d'y faire face.

La duplicité, dans *Le Bleu des vitraux*, est liée au regard. Tandis qu'il demande à son fils de se montrer attentionné à l'égard de sa mère, René détourne son regard de Yann :

« — Tu sais, dit-il en regardant ailleurs comme si ces mots n'avaient aucune importance, il faut que tu t'occupes de ta mère, actuellement elle ne va pas bien. » (p. 123).

La comparaison hypothétique est le fait du narrateur-personnage adulte. Elle dénonce la feinte, en se gardant d'en indiquer l'objectif et sans émettre de supposition quant aux motivations de son père. Est-ce en raison d'une résistance affective que l'écriture rétrospective ne fait que suggérer la tentative vaine de manipulation du fils par le père ? Le substantif « importance » a une double valence : il désigne ici l'inutilité de la demande (modalité de l'énonciation) et signale la double humiliation du père. Non seulement, sa femme le quitte pour un autre, mais il envisage son fils comme une dernière carte dans l'espoir manifestement de faire revenir Anne-Sylvie sur sa décision, en appelant à son instinct maternel. Est-ce par connivence avec l'homme humilié que Yann laisse en suspend son analyse de la situation ? A rebours, le fils répond à la duplicité de son père par de la duplicité. D'autre part, cette occurrence présente une similitude avec celle relative à

la façon qu'a Emmanuel de s'adresser à Sven (p. 223). Le regard se substitue ici à la pensée. L'adverbe « ailleurs », qui représente l'objet vu, mime l'autre lieu de la demande du père qui s'inscrit *in fine* dans la chronique de la rupture annoncée.

La duplicité des colons qui feignent de ne pas prêter attention à l'arrivée de René contribue à l'image d'homme déchu qu'il revêt aux yeux de son fils :

« Mais je sais qu'on ne devrait pas rire ainsi lorsque René Toulec est là, rester accroupi à l'ombre des cases en ayant posé sa gratte à côté de soi, discuter comme si on ne l'avait pas vu passer la haie de vétiver et l'obliger à élever la voix pour qu'on remarque sa présence. » (BDV, p. 178).

L'indifférence pose la frontière entre le monde des employés et celui du maître, comme une fracture. Au lieu d'être envisagée comme une provocation d'ordre social, l'hostilité des colons est perçue par Yann comme adressée personnellement à son père. Le narrateur se range momentanément aux côtés de sa grand-mère en adoptant sa vindicte homophobe contre l'homme faible qu'elle tend à voir en son fils. Il arrive que le narrateur adulte se laisse influencer par les circonstances qui ont précédé la mort de son père (*cf.* la lettre de la Veuve Toulec) et qu'il considère le suicide de son père comme une confirmation des allégations castratrices de la douairière. Le suicide devient alors un événement qui s'inscrit dans une relation entre la Veuve et son fils, ou entre Anne-Sylvie et René : Yann n'évoluant pas sur ses scènes, son sentiment de culpabilité connaît un bref moment de répit.

Contre toute attente, la présence de Sven dans l'île nordique accroît la solitude de son père, Emmanuel. Avant de commencer à engager la conversation comme nous l'avons observé plus haut, la menace de la folie a mis à l'épreuve l'ornithologue. En effet, pour rompre ou charmer le carcan de la solitude, il « dialogue » avec l'absent :

« C'est alors que j'avais pris l'habitude de lui parler comme s'il était à côté de moi, et de lui tendre mes jumelles pour lui montrer l'inattendu garrot à l'œil d'or ou le plongeon catmarin que je venais de découvrir. » (SV, p. 223).

Sven tient son père à distance. Dans ces « entretiens » factices, « pour de faux » ou « pour de semblant » comme diraient des enfants, Emmanuel investit son rôle de passeur, la transmission

qui incombe notamment à la figure paternelle. Parce qu'il n'est pas dupe du caractère simulé de ces « échanges », il y a duplicité. Vis-à-vis de soi-même, elle est nécessaire pour maintenir la fonction compensatoire, palliative de cette parole. Il combat l'état d'isolement absolu dans lequel le laisse la soif de solitude de Sven, par une mise en scène qui suppose qu'il feigne de nier la réalité de l'absence. Duplicité vis-à-vis de Sven : l'adolescent semble tout ignorer des soliloques de son père, dans lesquels celui-ci réinvente seul la filiation.

A. 3. La Dénégation.

La simulation par la négative coïncide avec un rejet d'une partie ou de la totalité de la réalité. On préfère la désigner par le terme de « dénégation ». Seuls les deux premiers récits de Jean Lods ne donnent à lire aucune occurrence relevant de cette forme particulière de feinte. A la différence de la duplicité, la dénégation constitue une simulation qui n'instrumentalise rien ni personne : elle ne sert que de/le sauf-conduit au/du sujet.

La stratégie de la fausse identité est sur le point de piéger Martin, lorsqu'il s'entretient pour la première fois avec la nièce d'Eléonore. Ayant menti en soutenant qu'elle ne connaissait pas Eric Breilhac, elle se justifie : « Il y a des gens dont il vaut mieux faire comme si on ne les avait jamais connus. » (I, 14, p. 94). La locutrice renonce à simuler l'ignorance, elle abandonne cette feinte, pour en adopter une autre. Dénégative, la comparaison achève une accusation, plutôt que l'aveu d'une dérobade. Le caractère indéfini des personnes incriminées (article indéfini « des » et terme générique « gens ») s'oppose au pronom sujet indéfini « on » qui représente le clan Villette. L'assertion ruine toute possibilité de dialogue. Le verbe « valoir » implique avec l'adverbe « mieux » un choix plutôt qu'une simple préférence ; ils atténuent l'expression d'une décision concertée. La modalité jussive ainsi que l'adverbe « jamais » signale un propos péremptoire qui ne tolère aucune justification. La dénégation ressortissant à l'ignorance simulée est explicitement un sauf-conduit. Faisant l'économie des chefs d'accusation, la nièce se contente de suggérer : elle ne laisse de place à aucune objection. Accuser et blesser : paralyser toute réplique.

Dans *Le Bleu des vitraux*, la dénégation simulée exhibe une mise en suspens de la conscience, de la présence consciente d'elle-même. Le sujet adopte le masque de l'absence pour ne pas avoir à répondre à des interpellations intempestives. Ainsi Lise feint-elle d'ignorer les remarques railleuses des lycéens à la sortie du collège : « Elle marche vite, la tête baissée comme si elle n'entendait pas. » (p. 97). La dénégation est exprimée par le corps : muet ; le pas s'accélère, tandis que le membre supérieur penché reste insensible à l'environnement extérieur. La comparaison hypothétique complète l'occultation de ce dernier en évoquant grâce au verbe « entendre », à la fois une aperception auditive et une absence d'analyse de la situation. Yann pratique également la simulation dénégative : « Jamais lui-même n'a autant feint ne rien entendre, comme si l'ignorance pouvait le préserver. » (p. 133). Le verbe « entendre », procès de la principale, est employé ici dans son acception sensorielle : la perception auditive est un instrument de *savoir*. La comparaison dénonce le caractère irrationnel de la dénégation qui pose une double équivalence entre le *non-entendu* et le *non-savoir*, et entre le *non-savoir* et l'intégrité du sujet.

Cette dénégation se distingue du déni du passé, que René prête à son fils : « Il pense, René, que Yann ne doit à aucun prix jeter sur autrefois le voile d'un oubli hypocrite, agir comme si rien n'avait eu lieu. » (p. 170). La comparaison hypothétique sert l'expression de la dénégation, tandis que le déni est désigné au moyen d'une périphrase. L'adjectif « hypocrite » a une connotation subjective que l'on peut difficilement attribuer au narrateur adulte et relève d'un jugement de valeur. Le pronom personnel sujet qui se réfère au prénom en apposition détachée et postposé au verbe rend compte d'une distanciation du narrateur à l'égard du personnage évoqué. Le narrateur adulte adopte le regard de son père, pour observer l'enfant qu'il était. Cependant, la reprise pronominale analeptique tend à signaler que l'analyse des constatations est distincte de celle de René. L'adoption du regard du père désigne en fait un point de vue extérieur et adulte. La juxtaposition asyndétique des deux infinitifs compléments du verbe « devoir » ainsi que le choix des mots et de l'image qui décrit l'oubli montrent que le narrateur restitue les réflexions

présumées de son père, en discours indirect libre. La subordonnée hypothétique se rapporte au verbe « agir ». Elle signale une rupture entre les actes et les événements : le comportement de Yannou ne semble plus s'inscrire dans leur continuité. Yann en apporte un démenti dans le paragraphe suivant. La juxtaposition montre que le comportement, du moins la part visible de celui-ci, est identifié à l'oubli. Antinomique de la mémoire, l'oubli constitue une activité psychique, suppose une sélection mentale. La rupture entre le comportement et la situation présente rejoue la discontinuité temporelle dans la vie de Yann, comme dans celle de son père. Il est possible que l'annulation totale des événements passés présumée par René, de même que la perception de la rupture, soient le fait d'une appréhension projective du père sur le fils. Dans ce cas, le postulat du père relatif à une dénégation du fils, qui inclut d'ailleurs un déni, signerait un déni du père relatif à son fils : René ne peut savoir, avec certitude, ce que ce dernier éprouve, ni ce qui doit advenir de ses mécanismes de défense, ... Quoi qu'il en soit, les réflexions que Yann prête à son père accuse un manque de solidarité dans l'épreuve, ce qui renvoie de nouveau au sentiment de culpabilité particulièrement vif dans le cas du décès par suicide, mais également dans celui du meurtre symbolique du père. Ainsi le *comme si* apparaît-il dans l'économie du fantasme de l'*effectivation* du meurtre symbolique du père dans le réel, du fait du suicide de celui-ci.

Eric prête un rôle essentiel à sa mère, personnage éponyme de *Mademoiselle*, dans le fantasme de cette *effectivation*. Le meurtre symbolique trouve dans leur huis clos une manifestation emblématique : le tabou du nom du père. Cependant, Eric résume grâce au *comme si* la négation de la figure paternelle à laquelle il a porté sa contribution :

« Mais fallait-il se conduire comme s'il n'avait jamais existé ? Fallait-il en faire un cadavre dans le placard ? Fallait-il l'éliminer si totalement de notre existence qu'à chaque fois que quelqu'un parlait de lui je me sentais coupable comme si c'était moi qui l'avais fait disparaître ? » (p.54).

De la première à la dernière de ces questions rhétoriques, le réquisitoire d'Eric progresse du *faire* à l'*être*. La première comparaison hypothétique dénonce la simulation dénégative. Le verbe impersonnel de la proposition principale de la première phrase pose cette simulation comme une

feinte concertée, jouée à deux. Le stéréotype du « cadavre dans le placard » emprunté au genre policier introduit le thème du sentiment de *culpa*. Mais le cliché rappelle la dépouille non honorée, le défunt auquel on n'a pas rendu les derniers hommages. La dernière interrogation illustre la négation du père d'un exemple amplifié d'une comparaison superlative (« si...que... ») qui met en corrélation l'annulation de la figure paternelle et le sentiment de *faute*. Dans la seconde comparaison hypothétique, Eric exclut quelque implication de sa part dans la négation du père. Il serait aussi passif que son père. La périphrase verbale « faire disparaître » écarte toute volonté, tout choix du père. Le meurtre de la figure paternelle est tel que le narrateur adulte n'envisage pas un seul instant que son père ait pu être responsable de sa propre absence, ne serait-ce que partiellement. Il demeure hors-jeu. La feinte partagée se dénonce pour la première fois, semble-t-il. Néanmoins, la révélation des non-dits semble ici en semer de nouveaux : même mise au jour, la dénégation simulée perpétue une dénégation inconsciente et bien effective. Le meurtre symbolique du père n'a plus besoin de la médiation maternelle.

Eric appréhende sa mère au travers du fantasme de la femme dominatrice, puissante, qu'il a élaboré dans leur solitude à deux durant les premières années de sa vie. Castratrice dans son mode d'être au désir, la mère tend à revêtir les traits de l'amazone, en conjuguant le féminin sans le pendant masculin et la figure de la génitrice hybride : « Tu le sais, bien que tu ne veuilles pas l'avouer, bien que tu fasses comme si tu avais été seule à me concevoir. » (*M*, p.55). Le *savoir* dénoncé par le procès principal s'oppose au *ne pas vouloir dire* de la première proposition subordonnée d'opposition. La seconde subordonnée introduite également par la locution conjonctive « bien que » développe l'alliance du *savoir* avec le *ne pas dire*. La dénégation se définit ici par *savoir tu* volontairement. La simulation dénégative de la fonction génitrice du père exprimée par la comparaison hypothétique coïncide avec l'évocation de la ressemblance du fils au père. La négation de l'aspect sexuel du masculin opérée par la mère semble synonyme dans l'esprit du fils d'une négation de toute la personne du père et s'étend à la filiation. Eric réinvestit celle-ci à partir de ce qui lui est le plus familier et de ce qui, parce que visible, lui paraît

probablement le moins discutable : son apparence physique. Le *comme si*, en tant que lieu par excellence du *paraître* distinct de l'*être*, et du fait de la dénonciation de la dénégation, s'avère essentiel dans ce réinvestissement de la filiation.

Ainsi peut-on observer, dans *Mademoiselle*, récit liminaire de l'œuvre lodsienne, comment le *comme si* témoigne de l'articulation entre le fantasme de l'*effectivation* du meurtre symbolique du père et le réinvestissement de la filiation.

Dans *Sven*, le vieil homme du cirque est également l'un des grands adeptes lodsiens de la dénégation simulée. Le lecteur suit l'évolution de sa folie. Cette simulation en constitue à la fois une manifestation et une sorte d'emblème, comme le montre cette occurrence : « Il ne regarde plus Sven, ou bien, si son regard se pose par hasard sur l'enfant, il fait comme s'il ne le voyait pas. » (p. 52). Le vieil homme vient de rentrer d'une promenade à cheval. Sven devance sa question relative au coup de téléphone d'Emmanuel. L'adverbe négatif « plus » implique qu'il est arrivé dans un passé encore récent de tenir compte de l'enfant. Ne serait-ce que par le regard qui dépend de la vue, du sens de la distance. Le personnage sélectionne et exclut délibérément Sven de la réalité de son champ visuel. La comparaison hypothétique oppose le terme « voir » à celui de « regarder » : le narrateur distingue l'*a-perception*, pour reprendre le jeu de mots de D.W. Winnicott, de la perception consciente. Lorsque le vieil homme est conscient de percevoir son petit-fils, il feint de ne pas l'*a-percevoir*. La dénégation simulée porte autant sur l'objet vu que sur l'*a-perception*. Pour le vieil homme, l'enfant perçu réunit en lui l'objet et son *a-perception*. Mais cette dénégation simulée cache un authentique déni, celui du savoir qu'a l'autre de la feinte : feindre de ne pas voir annule le regard de Sven sur la feinte du vieillard. Le *comme si* de la simulation dénégative, implicitement, peut receler une simulation qui s'ignore. Elle augure, dans ce cas, de la forclusion psychotique.

Le rêve de Romain relatif à son père, dans *Quelques Jours à Lyon*, évoque la négation de la présence de Simon Rivière par les hôtesses de l'air : « Mais elles faisaient comme s'il n'existait pas. » (p.46). La négation évoquée par le narrateur est perçue par le dormeur, qui se trouve

partout dans son rêve. Il est autant Simon que les jeunes femmes affairées dans l'avion. En cela, il y a un savoir de la présence de Simon parallèlement à une simulation de son absence. On retrouve une simulation qui s'ignore, mais celle-ci est caractéristique de l'activité onirique. Il est intéressant de remarquer que la langue recourt aux mêmes termes, la locution conjonctive, quel que soit le point de vue adopté sur la scène évoquée (narrateur, personnages) et quelle que soit la distance qu'il suppose (interne, externe, omniscient). Par conséquent, dans le rêve, on remarque que l'apparence extérieure et la simulation dénégative sont indifférenciées.

A. 4. Le Jeu de rôle.

A la différence de l'imitation qui privilégie le *faire*, le jeu de rôle repose sur le fait de faire semblant d'*être* comme un autre, d'*être* ce que l'on n'est pas. Par ailleurs, le rôle est dans la plupart des cas choisi délibérément par le personnage qui l'adopte.

Dans *La Part de l'Eau*, le jeu de rôle auquel se prête quelques secondes le stagiaire recourt à la médiation d'un objet, d'un escalier décati soudainement investi comme un élément de décor : « Je descendis les marches étroites et craquantes comme si c'était un escalier d'honneur. » (p. 69). Le complément d'objet direct de la proposition principale est repris par le substitut lexical hyperbolique « un escalier d'honneur », dans la comparaison hypothétique. La reprise humoristique informe de la démarche du narrateur-personnage et contribue à le présenter comme un individu décalé par rapport à l'univers dans lequel il évolue. Parallèlement, la phrase montre que l'espace lagunaire est appréhendé par le personnage comme un comédien envisage une scène : l'interaction de l'espace et du corps produit le jeu et agit sur le jeu, si bien qu'elle permet d'identifier le rôle.

Le cercle des « grands blancs » décrit dans *Le Bleu des vitraux* semble une source prolifique en matière de jeux de rôle, pour les enfants que sont Lise et Yann. Invitée dans la grande maison, Lise ressent tout d'abord un malaise jusqu'à ce qu'elle investisse un rôle : « Comme si elle était

Mme la préfète. » (p. 151). Yann identifie dans la subordonnée hypothétique le type joué par son amie. La locution apparaît ici dans son acception absolue qui désigne le semblant, signifie le jeu. Mais Lise sait-elle qu'elle joue ? Si tel est le cas, sait-elle qui elle imite ? Que représente Mme la préfète pour Yann qui opère l'analogie ? La fonction de son mari lui tient lieu de patronyme. La pantomime de Lise trahit l'illusion : attablée, les pieds nus de la jeune fille se croisent et ses mains restent jointes sur sa jupe. C'est Lise qui attend et non le personnage qu'elle serait en train d'incarner. Le *comme si* fait part d'une projection de Yann sur sa jeune amie. Il révèle l'image d'elle qu'il aimerait lui voir revêtir, celle de l'invitée de marque. L'occurrence de la page suivante complète de manière éclairante celle-ci : « Lise minaude en se saisissant des couverts, elle lève le petit doigt, elle casse le poignet, elle fait comme si. » (p. 152). Les mets que sert Yann ne sont pas à la mesure du luxe déployé dans la mise de la table, pourtant Lise se prête au jeu de l'hôte d'honneur. Elle caricature la gestuelle de la *bonne éducation* qui n'ignore rien du code mondain. En position finale de la phrase, la locution conjonctive est à elle seule l'expansion caractéristique du verbe *faire*. Son emploi absolu dénonce le paraître qui gouverne les actions énumérées dans le reste de la phrase : l'apparence ne renvoie qu'à elle-même. Le *comme si* reconnaît le *sonner faux* du jeu de Lise.

C'est dans *Le Bleu des vitraux* que l'emploi absolu du *comme si* est explicitement associé à un « jeu » par le narrateur. Page 171, après le départ d'Anne-Sylvie, René « fait tout comme si. ». Mais il s'agit d'un *jeu* auquel un adulte s'adonne, non un enfant. Orchestrer le quotidien en continuant à faire une place à la disparue suppose une forme de dénégation. La particularité de celle-ci réside dans le fait que la simulation de la présence d'Anne-Sylvie manifeste, dans chaque trait du quotidien investi, son absence, autrement dit l'échec inéluctable de l'illusion, de sorte que l'objectif du jeu semble davantage consister en l'implication forcée d'autres *joueurs-témoins*, plutôt que dans l'adoption d'une simulation partagée. Le narrateur-personnage affirme qu'il ressentait une astreinte. René s'efforce d'inventer dans ce *jeu* un scénario qui coïncide avec son désir, mais l'aire de *jeu* est la réalité domestique : les couverts, le linge de toilette. Il s'efforce de faire surgir le

symbolique sur la scène du réel. La nénène comme son fils rejettent tout geste susceptible d'être tenu par René pour une adhésion.

Dans *La Morte saison*, le jeu de rôle que constitue le recours de Martin à son pseudonyme peut être envisagé comme une réponse qu'oppose le narrateur-personnage à ce qu'il considère comme un théâtre familial. Il se présente effectivement dans l'île sous une vraie-fausse identité : son pseudonyme d'écrivain (I, 6, p. 42). Sans en mentionner explicitement la morphologie, le texte ne dévoile que son adoption. Dans les pages suivantes, Martin la justifie à la fin d'une phrase-programme dans laquelle il évoque le but de son retour dans l'île :

« Après avoir tourné un moment au hasard dans le quartier, je me dis que c'était mieux ainsi, tout compte fait, et en tout cas plus conforme au but que je m'étais fixé : rechercher les traces laissées ici par cet homme qui avait été mon père, mais le faire comme s'il s'agissait d'un inconnu, et comme si je mettais moi-même le pied pour la première fois dans ce pays. » (I, 6, p. 44).

La démarche de Martin revêt des aspects contradictoires : d'une part, il se montre désireux de recouvrer les traces de son passé, les êtres qui en ont été les protagonistes, d'autre part, il fuit les figures secondaires susceptibles de trahir l'anonymat par lequel il espère instaurer une distanciation entre l'adulte qu'il est devenu et les blessures du passé.

Le théâtre familial est également perçu comme une contrainte. De tous les jeux de rôle, les simulations qu'il implique sont celles pour lesquelles le narrateur évoque pour la première fois la confusion entre l'apparence (le « semblant ») et la réalité :

« Je lui dis que l'on m'avait contraint si longtemps à faire semblant que j'avais fini par faire comme si ce semblant était la réalité et à ne plus savoir quel était mon vrai visage, tellement le masque que l'on m'avait plaqué s'était collé à ma peau. » (III, 2, p. 222).

Le milieu familial est explicitement incriminé. Le terme de « masque » renvoie au sens étymologique du mot « personnage ». Il s'oppose au mot « visage », placé sous le sceau de la réalité. Au moyen de la métaphore du *visage*, le thème de l'apparence est envisagé comme lié à l'identité, elle-même explorée comme vecteur de *vérité*, plutôt qu'essence de l'être.

A la différence des *comme si* qui interrogent le sens des événements et qui participent d'une

articulation logique, le *comme si* de la simulation s'empare d'un *invisible* dans le *visible*. Il se distingue également du *comme si* de la similitude, étudié dans le chapitre suivant, qui produit de l'*invisible* à partir du *visible*. Cette caractéristique de la simulation permet d'expliquer au moins partiellement ce phénomène phrastique que l'on observe dans toutes les occurrences que nous venons d'étudier : la feinte est énoncée dans l'association du comparant et du comparé, elle est le fruit de leur combinaison. Elle n'est réductible ni à l'un, ni à l'autre, envisagés séparément. La construction phrastique n'oppose pas le vrai au faux, dans une symétrie parfaite selon laquelle le *paraître* de la principale serait invalidé par le vrai de la subordonnée : la comparaison hypothétique déploie l'apparence, s'attache à une vérité qui souvent en cache une autre, plus profonde. Ainsi avons-nous remarqué combien ce déploiement emprunte au détour.

Le peu d'intérêt que manifeste le texte lodsien pour le *savoir* de la feinte (*savoir* du sujet et *savoir* du personnage destinataire de la simulation) montre que l'espace potentiel n'investit pas cette vérité-là. Il s'en détourne, pour privilégier le *savoir* de la feinte que partagent le narrateur et le lecteur. Pour eux seuls, il y a feinte. Remarquons également que le *savoir* du lecteur en cette matière supplante souvent de loin celui du narrateur, *a fortiori* celui du personnage. Le *savoir* de la feinte prend tout son sens et toute son ampleur dans le *hors-texte*.



Similitudes

La similitude relève d'une analogie particulière dans la mesure où elle suppose un rapport d'identité entre deux éléments. Elle se distingue en cela de la ressemblance, qui repose sur une analogie qui inscrit l'objet dans un champ de références soit spécifique, soit différent.

L'analyse des comparaisons hypothétiques qui établissent une similitude doit tenir compte de la façon dont l'espace potentiel appréhende le champ de références partagé. Ainsi, tandis que certaines comparaisons montrent une adhésion, une connivence avec ce réseau de références, d'autres s'inscrivent explicitement en rupture. Ces dernières révèlent un détachement de la part du narrateur à l'égard de ces références communes et une réappropriation personnelle qui témoigne de la qualité de la présence du sujet qui préside à la restitution des anamnèses lodsiennes.

Trente-neuf occurrences sont ainsi étudiées. Neuf d'entre elles relèvent sans aucune ambiguïté d'une adhésion avec le champ de référence commun. Vingt-trois comparaisons subjectives sont en rupture avec l'univers de références partagé. On en relève six qui

combinent à la fois l'adhésion et la rupture avec l'univers partagé. Dans tous les cas, la similitude est susceptible d'être infirmée ou confirmée par le cotexte, comme par le contexte.

Tableau n°13 : Occurrences de la proposition conjonctive exprimant la similitude

Romans	Nombre d'occurrences
<i>Le Silence des autres</i>	1
<i>La Part de l'eau</i>	2
<i>La Morte saison</i>	8
<i>Le Bleu des vitraux</i>	6
<i>Sven</i>	10
<i>Quelques jours à Lyon</i>	10
<i>Mademoiselle</i>	2
Total	39

Sven et *Quelques jours à Lyon* donnent à lire le plus grand nombre d'occurrences de comparaisons hypothétiques relatives à la similitude. Autrement dit, ce sont les romans dans lesquels l'espace familier des personnages principaux fait le plus cruellement défaut que la similitude est très largement explorée. Sven connaît une telle carence affective que la maison dans laquelle il vit ne saurait lui procurer un « chez soi ». Romain déambule dans la cité lyonnaise dont chaque trait lui rappelle ses exils.

Comme la simulation, la similitude envisagée dans l'espace potentiel ressortit à l'association du comparant et du comparé. Elle n'est pas le fait de l'un ou de l'autre. Le rapport analogique est le fruit de leur combinaison. A la différence de la comparaison simple, la similitude exprimée par la comparaison hypothétique suppose rarement l'identité des sujets de la principale et de la subordonnée.

La similitude affecte particulièrement le sens de l'immédiateté qu'est le toucher et le sens de la distance qu'est la vue. Viennent ensuite le corps inerte et le corps en mouvement. L'analyse progresse de la vision à l'objet perçu. Frappé d'interdit dans l'univers lodsien, le corps constitue un objet certain de fascination, comme on a pu le constater à l'issue de la première partie de cette étude. Loin d'être étrangère au corps, la fantasmatisation qui s'empare de la mort symbolique de la figure paternelle recourt également à cette

comparaison hypothétique pour établir un rapport d'identité. L'enjeu de ce *meurtre* réside dans le fait de vaincre l'épreuve de la castration symbolique.

B. 1. Le Toucher, le contact

Des cinq sens, le toucher suppose un contact immédiat avec le monde. Comme le rappellent Eva Lévine et Patricia Touboul²⁴⁸, il se distingue des autres sens par sa capacité à saisir une multitude de contraires. Parallèlement, il est probablement celui qui est culturellement le plus frappé d'interdits. Le *comme si* lodsien ne manque pas de s'emparer de ce sens. Dans quelle mesure permet-il de contourner l'interdit ? Par ailleurs, le toucher est l'un des sens qui entretient une relation privilégiée avec le vide de l'espace qu'il importe d'observer.

Dominer. Le toucher peut constituer un moyen d'agir sur le monde environnant, et parfois de se le soumettre. Cette domination est envisagée par Sven dans sa rêverie relative à la revenante sans tête. Dans l'esprit de l'enfant qui ne connaît aucun geste de maternage ni de gestuelle affective, le contact en vue d'exercer une domination ne peut qu'être le fait d'une apparition à la faveur d'une rêverie. Et ce contact ne tarde pas à se faire malveillant, voire dangereux. La revenante touche pour immobiliser :

« [...] la femme s'éloigne, mais elle ne l'a pas lâché, ou plutôt elle n'a pas lâché ce qu'elle étreignait l'instant d'avant, qu'elle tient toujours bien qu'elle ne voit pas ce que c'est, et qu'elle emmène avec elle, la main à la hauteur où elle lui serrait le bras il y a quelques secondes à peine, comme si elle maintenait contre elle un enfant qu'il n'aperçoit pas, mais qui marche à son côté, à en juger par le coude plié où la manche de la chemise s'arrondit comme une poche. » (p. 180).

A son corps défendant, Sven se voit doté d'un rôle éphémère dans la scène rêvée. Celle-ci se poursuit sans lui ; il redevient simple spectateur, lorsque l'apparition continue son mouvement en passant à travers lui. Le vide du monde fantomatique n'est perceptible que

²⁴⁸ Eva Lévine et Patricia Touboul, *Le Corps*, Paris, Garnier Flammarion, 2002, p. 98.

pour Sven. Mais l'espace semble lui aussi être de la partie : en créant des volutes dans la chemise de l'apparition, il s'impose comme double. Deux espaces sont mis en abîme. Un espace premier contient un espace second : le tactile ne connaît que ce dernier, l'aire fantôme. Le spectre qui permet le passage de l'un à l'autre ressortit au premier.

La Tentation de la destruction. Le contact semble volontiers le fait d'un vide à remplir. L'appréhension du vide est loin d'être neutre. L'espace vide se fait par excellence convocation de tous les possibles. La comparaison hypothétique présente notamment ce remplissage comme motivé par la tentation d'une destruction. Remarquons que les trois occurrences que nous nous apprêtons à étudier impliquent toutes une attitude mimétique du personnage concerné. De nouveau, la simulation se met au service de la similitude.

Tel est le cas par exemple, pour le narrateur-personnage du *Bleu des vitraux*, lorsque le vide sonore est impuissant à apaiser son chagrin et le renvoie à son angoisse :

« Les doigts qui tambourinent sur le bord de la table copient le rythme nerveux de M. Toulec quand le silence est trop lourd et qu'il le martèle comme si c'était un œuf qu'il pouvait casser. » (p. 145).

Le procès « marteler » prête au silence un caractère tangible. La comparaison prolonge la synesthésie en réduisant le silence à un œuf. La modalité potentielle introduite par la locution hypothétique trouve un écho dans le verbe semi-modal « pouvoir ». Cependant le choix du pronom personnel « il », substitut de Yann, actualise le procès de la proposition relative et interdit tout à fait de reconnaître en ce comparant une référence communément partagée. La réification du silence ressortit au rythme scandé par Yann qui imite son père. Le geste producteur du son qui brise le vide sonore fait intervenir le tactile qui contamine le vide qu'il comble.

Quelques jours à Lyon donne à lire deux occurrences intimement liées. La première apparaît dans le rêve que fait Romain de son père. Celui-ci, tandis qu'il arpente à vélo les rues de Saint-Denis, repense soudain à l'animateur d'émission littéraire qu'il a été. Le

visionnage à l'issue des émissions sur son écran de télévision, dans la solitude de son appartement parisien, est doublé de l'autoscopie de rêve : il se revoit en train de se regarder. Dans ce contexte-là est évoquée la manipulation du livre, geste stéréotypé du présentateur de ce genre d'émission :

« Ce livre, il voyait son double sur l'écran qui le prenait entre ses grandes mains aux doigts osseux, qui le tournait dans tous les sens comme s'il [son double sur l'écran] avait envie de le déchirer » (p.64).

La promenade à vélo dans le rêve *post mortem* appelle par contraste l'inertie des projections autoscopiques. Cette passivité corporelle, ce vide de mouvement, appellent à leur tour le souvenir de la manipulation d'un livre. Celui-ci y est réduit à l'état d'objet. Le désir de destruction qu'introduit le comparant parachève cette réduction. Le livre-objet se voit dépourvu de sa fonction d'expression et de communication, ainsi que de sa dimension culturelle. L'objet s'efface derrière l'animateur, comme l'écriture (surtout celle d'un autre) derrière l'écrivain. Le souvenir convoqué dans le rêve tourne en dérision l'arrogance de l'homme de lettres. Cependant la comparaison évoque la faillibilité de l'écriture dans les mains de l'écrivain. De plus, l'immédiateté du geste tactile relatif au livre, geste précieux pour l'écrivain, est évoquée ici grâce au biais de l'image visuelle : le contact direct ne semble ici envisageable que grâce à la distanciation que suppose la vue. L'occurrence qui suit, relative au fils cette fois, donne à penser que cette brève scène autoscopique, retenue parmi d'autres, n'est pas anodine.

A l'égard du manuscrit qu'il a rédigé sur la biographie de son père, Romain reproduit de façon mimétique cette manipulation :

« Il avait le même geste que son père autrefois, quand, au cours de son émission télévisée, il éreintait un livre de sa belle voix grave, et qu'en même temps il le tournait dans tous les sens en le déformant entre ses grandes mains blanches comme s'il allait, au sens propre, le mettre en pièces. » (p. 172-173).

Le déictique temporel renvoie le lecteur à l'évocation du rêve de Romain, évoquée ci-dessus. On perçoit à quel point la construction du récit lodsien ne laisse rien au hasard. La

manipulation mimétique reproduit le geste du père, parallèlement le récit se fait écho à lui-même, tandis que le scénario onirique fait irruption dans la fiction romanesque. Au désir rêvé de destruction du livre se substitue l'imminence de celle-ci dans la *réalité*. Le paragraphe suivant relate en effet la destruction de la biographie du père, de l'écriture relatant la vie du père. Mise à mort symbolique du père qui n'a pas eu le courage de reconnaître son fils. La scène d'autoscopie qu'évoque le rêve relatif au père dénonce le narcissisme de Simon et permet d'apprécier le geste compensatoire de la destruction de la biographie. Il est intéressant de remarquer que ce meurtre symbolique du père figure dans le seul roman lodsien écrit à la troisième personne.

Du Chaud et du froid. Le sens tactile a la particularité de saisir une multitude de sensations contraires. Seules celles du froid et du chaud intéressent le comparant hypothétique. De nouveau, le toucher ne connaît que la main. La similitude établie avec ces perceptions extrêmes apparaît dans deux des derniers romans de Jean Lods.

L'errance dans la maison conduit Sven dans le salon. Il y découvre les couverts en inox qui ont remplacé ceux qui étaient la veille encore en argent. Cette substitution suppose un manque, une absence à laquelle on a partiellement remédié. La subordonnée hypothétique introduit une comparaison communément partagée :

« Il [Sven] se pose quelques secondes dans un fauteuil, se relève, dessine un bateau sur la poussière d'une vitre, ouvre machinalement un tiroir du buffet, et en retire aussitôt sa main comme s'il s'était brûlé. » (p. 37).

Elle suppose un geste brusque de rétractation et repose sur la sensation de douleur que provoque le contact avec un objet incandescent. D'autre part, elle comporte une connotation ludique : dans le jeu qui consiste à découvrir un objet volontairement caché ou dans certaines étapes de devinettes, on dit au joueur qu'il « brûle » lorsqu'il est sur le point de découvrir ce qui est tenu secret. Le contexte invite à retenir le sens figuré de l'image. L'alliage des couverts est froid au toucher. La similitude établie avec la sensation de brûlure

attribue le geste défensif de l'enfant au secret démasqué.

Le contact manuel est assimilé à un geste de protection contre le froid dans *Quelques jours à Lyon*. La comparaison emprunte à l'univers quotidien et se voit actualisée par la rigueur de l'hiver lyonnais : « Il tenait toujours son col fermé de sa main gantée comme s'il avait froid. » (p. 212). Romain vient de rentrer à l'hôtel. Parvenu à la chambre d'Ivana, celle-ci lui apprend qu'elle regagne Prague avec l'homme qu'elle avait suivi en France. La comparaison tend à abolir la frontière entre l'extérieur de la chambre, synonyme de solitude et d'errance pour Romain, et la chambre prochainement vide. L'adverbe de temps « toujours » corrobore cette lecture. Les espaces, intérieur et extérieur, s'interpénètrent. Le tactile, sous la forme d'un geste d'autoprotection, intervient alors. La similitude repose sur l'analogie implicite entre le froid thermique et le sentiment d'abandon de Romain, que tout déserte. Un trait cher à l'esthétique expressionniste que cette corrélation ténue entre l'intériorité et l'environnement extérieur.

Le Langage tactile. Dans une perspective similaire, le toucher est également convoqué pour accompagner le Verbe, voire pour le prolonger ou proposer une ultime expression de sa faillite. Dans quelle mesure celle-ci n'est-elle pas la conséquence de la faillite du locuteur ? Comprendre comment se manifeste cette dernière peut permettre de saisir la raison de la convocation du tactile quand le vide des mots s'impose.

Ainsi le récit que fait Martin de la fin de son entretien avec l'amie de son père, dans *La Morte Saison*, est-il scandé de deux brèves notations relatives à l'agitation des mains de son interlocutrice : « Marthe ne cesse de se frotter les mains comme si elle se les lavait. » (I, 8, p. 62). Ce frottement est restitué dans un premier temps par une simple assertion. La persistance du mouvement semble à l'origine de la similitude suggérée. De nouveau, la narration joue sur une syllepse lexicale. Le lavage de mains, au sens propre, se superpose à l'action qui consiste à « se laver les mains de quelque chose ». L'expression lexicalisée prise

au sens propre produit un écart grotesque qui dénonce l'ironie du narrateur : il oppose d'une part la vulgarité du geste réitéré et le motif du lavage des mains, d'autre part il dénonce une vulgarité morale. Marthe affirme et se dédit simultanément. Elle récusé toute responsabilité quant aux conséquences de ses propos : « elle s'en lave les mains ». L'interlocutrice faillit ici.

Le Verbe est l'apanage tant du vivant, que de l'être humain. René Toulec est incontestablement le personnage du *Bleu des vitraux* pour qui la parole demeure problématique. Tandis que, quelques jours avant le départ définitif d'Anne-Sylvie, il visite avec son fils une partie du domaine, Yann remarque : « Sa main se lève comme s'il allait dire quelque chose, retombe. » (p. 123). De fait il allait dire quelque chose. Quels propos condamne-t-il ici au silence ? Il y a lieu de penser que ce sont les paroles et les goûts, ainsi que les valeurs que d'autres ont conçus pour lui, qu'il a adoptés passivement. La séparation imminente avec sa femme ainsi que le face à face avec son fils lui renvoie la vacuité de l'arrogance du domaine. L'abaissement de la main accompagne le renoncement au psittacisme familial.

Ce sont encore les mains qui attirent l'attention du narrateur, du rêveur et du personnage rêvé semble-t-il, dans *Quelques Jours à Lyon*, lorsque Sonia enfant secoue ses doigts en feignant de se laisser impressionner par son infraction audacieuse : « — Qu'est-ce que j'ai peur ! fit-elle en agitant les doigts comme s'il y avait quelque chose de collé dessus. » (p. 92). Le caractère prosaïque du comparant hypothétique dénonce l'exagération de l'expression de la peur factice en même temps que la dérision du narrateur adulte. En effet, l'idée de l'objet collé ressortit à la farce ou à l'univers du dessin animé. Le rêve prête à l'enfant un mimétisme qui ressortit à l'univers de l'enfance. Cependant, l'univers de l'enfance convoqué correspond davantage à celui de Michaël, le fils d'Hélène et de Romain, qu'à celui de Simon et de Sonia, enfants dans La Réunion des années 1950. Dans le rêve, les enfances se mélangent.

B. 2. Le Regard

La vue est, avec le toucher, l'un des sens qui connaît, dans l'œuvre lodsienne, des expansions grâce au *comme si*.

L'Identité. L'action de regarder fait l'objet de trois analogies par comparaisons hypothétiques. Le regard sollicite la vue, le sens de la distance. Grâce à la subordonnée hypothétique, la perception de sa qualité est associée à une identité dont le verbe *être* et ses expansions peuvent se faire le vecteur, lorsque le narrateur ne décide pas de la suggérer seulement.

Extraite du *Bleu des vitraux*, la première occurrence est la seule dans laquelle le narrateur est le sujet regardant. Le verbe « vois » de la proposition principale introduit la subordonnée comparative. Postposée, elle développe le thème de la phrase : « Je le vois comme si j'étais un rôdeur dissimulé dans la haie de camélias qui entoure la maison de son col dressé. » (p. 75). La description de l'objet regardé, le père du narrateur-personnage, est mise en attente par les précisions relatives à l'investissement du regard par le sujet. Ce regard est emblématique de l'appréhension que le sujet a de l'objet observé. Le « comme si j'étais » équivaut à la conjonction suivi directement du groupe nominal : « comme un rôdeur... ». Cependant, la comparaison simple (« je le tiens pour » ou « je le perçois égal à ») aurait créé une ambiguïté quant à l'identité du « rôdeur » : est-ce le père ou le fils ? Seul le contexte permettrait de reconnaître le fils comme le comparé. La similitude glisserait alors vers la similarité et non vers l'identité. Force est de constater que l'hypothèse évite toute équivoque et informe de la qualité du regard. Mais comment la modalité virtuelle est-elle vectrice d'identité, quand une comparaison simple et assertive n'y suffit pas ? Le sujet regardant s'efforce d'extraire le personnage observé de la relation affective qui les unit. Cette désolidarisation suppose une distanciation qui écarte le lien de filiation. L'étrangeté

ressortit autant à celui qui regarde qu'à celui qui est regardé. René ignore qu'il est « observé ». Yann l'envisage au travers de ses souvenirs. La réactualisation du passé est ici le fait du thème du voyeurisme remotivé par l'image du « rôdeur ».

Dans *Mademoiselle*, le récit d'Eric Feuguet montre combien l'identité et le sentiment de culpabilité sont intriqués. Dans le huis clos dans lequel il a grandi avec sa mère, le regard de cette dernière a été le vecteur de l'identité du fils. En témoigne notamment cette subordonnée hypothétique :

« Oui, comment vouloir ? quand il suffit de tes yeux fixés sur moi comme si j'étais un monstre pour que le reflux du remords contrebalance aussitôt le flux de l'emportement : me voilà qui me rapproche de toi, qui m'empare de ta main et la protège de la mienne pour me faire pardonner ma méchanceté. » (p.9).

Elle présente une structure identique à la précédente. La locution introduit une proposition minimale : le pronom personnel, substitut du narrateur-personnage, est sujet du verbe *être* qui introduit un groupe nominal. La locution présente une équivalence. Cependant, le comparé est ici la qualité du regard, non l'acte de voir seulement, tandis que le comparant est l'objet du regard, le fils monstrueux. D'autre part, la proposition conditionnelle complète simultanément la proposition qui la précède et celle qui la suit. Ainsi réalise-t-elle une articulation nécessaire dans la première partie de la phrase construite en parataxe asyndétique.

Dans *La Morte saison*, le regard de la cousine d'Eléonore manifeste sa prise de conscience de la présence de Martin. Cependant, ce regard laisse l'identité en suspens : « Elle me regarda comme si elle me découvrait, et la page étroite de son front se sillonna d'une nouvelle portée de rides horizontales. » (I, 14, p. 89). Du point de vue du narrateur qui perçoit ce regard qui le regarde, l'identité se fait promesse. La conjonction de coordination *et* exprime ici la postériorité, voire la conséquence. La proposition conditionnelle est dotée d'une valeur causale.

L'analogie s'empare du regard comme un vecteur d'identité : la distanciation participe à l'individuation du sujet. Le regard de l'autre, comme le regard sur l'autre, constitue une épreuve d'individuation du sujet regardant-regardé. A l'exception de celui qui est posé sur René Toulec, ces regards sont observés par l'être qui en est l'objet. Le *comme si* signale par son extension le regard du regard et propose des indices quant à la qualité tantôt du regard sur soi perçu, tantôt sur cet entrecroisement de regards.

L'Attente. Le *comme si* du regard signale implicitement une pause réalisée par les jeux oculaires, mais cette pause devient explicite lorsque la locution identifie le regard à une attente. L'attente inscrit le regard dans une temporalité. Tel est le cas dans *Sven*. L'expectative transitive confère au regard une valeur communicationnelle et implique une demande. Dans les deux occurrences relevées, cette demande manque son destinataire. Le vieil homme du cirque espère l'arrivée impromptue de son fils Emmanuel : « Il regarde fixement l'extrémité de l'allée comme s'il attendait quelqu'un. » (p. 42). Le lecteur sait non seulement l'objet de son attente, mais également qu'il attend de façon effective, comme l'indique quelques lignes plus loin l'injonction que le vieillard adresse à Sven : « Va voir sur la route si personne ne vient ». La valeur hypothétique est donc tout à fait invalidée. Il importe alors d'interroger la comparaison qui se met ici au service de la similitude. La subordonnée est de sens voisin à « comme il attendrait quelqu'un ». Pourtant la narration retient le *comme si*. La valeur de potentiel attachée au conditionnel présent prévaudrait sur la similitude que désigne le *comme si*. L'indicatif, mode du réel par excellence, appelle une validation que le texte ne tarde pas à apporter. Il apparaît que la conjonction suivie du conditionnel est dotée d'une capacité « décontextualisante » sans appel de validation par le cotexte que ne possède pas le « comme si » suivi de l'imparfait : « comme il attendrait quelqu'un » implique que le personnage peut tout à fait ne pas attendre, alors que le « comme si » requiert une validation, au sens indifférencié du terme, par le cotexte plus ou

moins immédiat. Ainsi la similitude introduite par la locution conjonctive interroge-t-elle particulièrement le cotexte, et avec lui, le cotexte immédiat de l'événement évoqué. Dans la mesure où l'attente est projetée par le sujet regardant le regard, il est possible d'affirmer que le *comme si* rend compte d'un mode d'appréhension spécifique de la réalité perçue qui consiste en ceci que le sujet, grâce à ces deux termes, n'a de cesse de confirmer implicitement la vérité de la réalité perçue. C'est pourquoi l'emploi du *comme si* de la similitude est sollicité dans le récit de l'attente de la figure paternelle.

La fantaisie de Dune s'achève, pour Sven, à la fin de la séquence 18, par la révélation de son nom. Avec celle-ci commence une nouvelle fantaisie, celle relative à son père sur les rivages de l'île du Nord : « Debout sur la crête des dunes, immobile, son manteau secoué par le vent, il contemple l'océan comme s'il en attendait une réponse. » (p. 171). Cette nouvelle fantaisie superpose un usage médiéval (l'usage de la corne de brume correspondait à un appel de détresse dans les chansons de geste) à un usage maritime qui a encore cours. Sa modulation vient clore la fantaisie et annonce le début de la seconde. Le musicien est l'« homme au loden vert », le père, Emmanuel. Celui dont Sven capte le regard fixé sur la mer du Nord. La station verticale comme son immobilité contrastent avec le mouvement de son imperméable. Il domine la mer, comme les terres auxquelles il tourne le dos. Le portrait du père met en valeur la force et la détermination du personnage rêvé face aux éléments. Le motif de l'attente introduit par la subordonnée hypothétique fait correspondre à la force physique, la détermination intérieure du père : il suppose une demande pleinement responsable, totalement assumée. Le pronom substitut « en » se réfère à « l'océan » : la comparaison superpose par ce « destinataire » l'idée de l'absurdité de l'appel à la croyance archaïque des peuples marins en la médiation maritime. Il est intéressant d'observer comment l'espace est convoqué et donne crédit à l'attente du père. Ambivalent, il accompagne le message, tandis qu'il met à mal son émetteur. Dans l'imaginaire de Sven, le père comme le fils, et à travers eux la filiation, sont plus forts que la distance

géographique qui les sépare et résistent à l'hostilité des espaces dans lesquels ils évoluent respectivement.

La Vigie. L'importance, dans *La Morte Saison*, de ce que représente la cousine d'Eléonore pour Martin apparaît dans l'attention que le narrateur-personnage porte au regard de cette descendante Villette. Digne héritière du clan, elle incarne l'éthique surannée de celui-ci, qui, forte d'elle-même, ne saurait se remettre en cause. De même, à la différence de Marieka, mise à l'écart, voire bannie ou en pénitence, elle offre une illustration de l'infaillibilité de sa famille qui a su maintenir sa puissance malgré les crises du sucre et le coût plus élevé de la main d'œuvre qu'a signifiés la départementalisation. Ainsi le regard de la mère de Madoune ne peut-il être envisagé comme une simple donnée gestuelle : au-delà de l'opinion, il est attendu comme un jugement. C'est pourquoi, semble-t-il, lorsque le geste s'écarte de Martin pour choisir un autre objet sur lequel se poser, ce dernier n'hésite pas à le tourner en dérision :

« Je me penchai vers mon hôtesse dont le regard recommençait à compter les colonnes comme si elle était toujours en train de soupçonner un domestique d'en avoir barboté une au passage. » (I, 14, p. 90).

Profondément anticolonialiste, la dérision emprunte au grotesque. Les colonnes constituent un élément distinctif de l'architecture de la maison de maître et sont emblématiques du pouvoir. A l'héritière Villette, il reste ce souci du patrimoine, du dernier vestige des grandeurs passées dont la gloire est aussitôt démentie par l'évocation du vol d'un employé de maison. Le préjugé colonialiste est tourné en ridicule à la fois par l'impossibilité du larcin du fait de la nature de l'objet dérobé, et par l'usage du terme familier « barboté » qui manifeste le caractère infantile de l'idée reçue. Le calcul ainsi que l'objet-même de celui-ci reprend un autre préjugé anticolonial relatif à la rapacité des « gros blancs ». Enfin, le lexème « domestique » signale l'irruption de l'ironie du narrateur qui feint d'adopter le langage de son interlocutrice, afin de dénoncer l'aspect daté tant de ses fantasmes que de

ses valeurs. L'adverbe « toujours » corrobore cette ironie : il inscrit l'action dans un présent immuable et parachève le portrait de cette femme nostalgique du système colonial.

Le récit de *Sven* relate l'entrée progressive du père de l'ornithologue dans la folie. Les premières séquences du roman le montrent fidèle à son poste, parfaite vigie du retour de son fils. Cependant, dans l'occurrence qui suit celle étudiée ci-dessus, son incrédulité exprimée grâce au *comme si* coïncide avec l'irruption du *je sais bien, mais quand même* cher à Octave Mannoni :

« Le vieillard continue de fixer l'extrémité de l'allée comme s'il n'avait pas confiance : — J'avais cru. ». (p. 43).

De fait, il n'a pas confiance en l'information que lui apporte Sven quant à l'absence de qui que ce soit sur le chemin qui relie la propriété au monde extérieur. Le plus-que-parfait du verbe « croire » dans la réplique du vieillard marque l'antériorité. Or, cette proposition minimale appartient à la même phrase que les deux propositions précédentes auxquelles elle est reliée par les deux points. Le procès de la principale exprime la permanence, en raison de son sémantisme, et par sa morphologie (indicatif, présent de narration). La réplique au passé est énoncée alors que le personnage regarde encore le fond de l'allée. Son regard trahit la permanence de sa conviction. Il dénonce la dysphorie entre la réalité perçue et le désir du sujet.

Ces *comme si* du regard de la similitude coïncident à un temps mort qui est synonyme de trouble pour le narrateur-personnage. Ce temps mort n'est pas un temps vide. Dans ces regards, il subsiste à chaque fois un élément qui échappe tout à fait au sens. Un *je-ne-sais-quoi* qui peut faire place au saugrenu. La similitude est convoquée comme une tentative vaine de le pallier ou d'en réduire l'effet. Simultanément, elle le met en relief.

B. 3. Le Corps immobile / en mouvement

Un grand nombre de comparaisons hypothétiques relatives au corps s'intéressent à son mouvement et prêtent à celui-ci une similitude avec un autre mouvement. Sur douze propositions conditionnelles, six occurrences en appellent à un réseau de références partagées : elles empruntent à la gestuelle quotidienne. En cela également, l'écriture lodsienne rejoint les écritures dites « modernes ».

Le Mouvement/ l'immobilité qui appelle un mouvement. Le mouvement comme l'immobilité se voient associés à un mouvement. Relevant d'un univers familier, ce mouvement similaire n'appartient pas toujours au champ de la réalité dans lequel s'inscrit le mouvement comparé.

Les deux premières occurrences apparaissent dans la même page de *La Morte Saison* et se font écho l'une à l'autre. Toutes deux s'intéressent au choix des vêtements que le narrateur-personnage vient d'endosser. En effet, la première occurrence achève une phrase, à la première personne. Elle ressortit au discours narratif de Martin : « Alors, pour la première fois depuis une éternité, je m'habillai comme si je devais sortir en ville. » (II, 13, p. 191). En revanche, la seconde occurrence apparaît dans une réplique que Marieka adresse à son amant à la deuxième personne. Rapportée par le narrateur-personnage au discours direct, elle reprend de façon plus concise le propos du narrateur : « Tu t'es habillé comme si tu partais. » (II, 13, p. 191). La scène dans laquelle évoluent les personnages rencontre l'aire discursive que se réserve exclusivement le narrateur. La modalité déontique qu'implique le verbe « devoir », dans la première subordonnée conditionnelle, relève du facultatif, en raison de l'hypothèse : *comme si devoir faire* suppose un *ne pas devoir faire*. Elle est abandonnée dans la seconde subordonnée, qui tend à se faire assertive. La feinte de Martin recourt à la similitude, mais l'intention de fuite est démasquée. Marieka réinscrit en effet l'incident dans

le contexte de leur relation. Dévoilé, le narrateur-personnage dément son intention. Dénégation. Le mouvement similaire se fait ici instrument de simulation, au point que la similitude et la simulation tendent à se confondre.

Dans *Quelques Jours à Lyon*, l'immobilité du personnage appelle le mouvement : « Il avait gardé son manteau, sans même en dénouer la ceinture, comme s'il allait se lever d'une minute à l'autre » (p. 10-11). La proposition infinitive restrictive permet de qualifier cette absence de mouvement d'inertie. Romain semble prêt à partir. Comme dans les deux occurrences précédentes, un départ est en suspens. La gestuelle quotidienne suggère une association ordinaire. En revanche, quelques pages plus loin, dans le rêve de Romain qui concerne son père, une occurrence relative à Madame Giroday, la mère de Sonia, rompt avec les images communément partagées. En effet, elle associe deux mouvements quelque peu antithétiques : « Elle marchait à petits pas pressés qui tendaient sa robe, un peu penchée en avant comme si elle avait un record à battre » (p.102). Le mouvement similaire emprunte au contexte de la course athlétique. Le contexte onirique est propice à l'écart grotesque qui réside entre la démarche d'une mondaine et la performance sportive. L'exploit et l'effort s'opposent aux « manières » d'un certain mode d'être de la séduction féminine.

Le Mouvement clos. *Sven* a la particularité de donner à lire deux occurrences de mouvement refermé sur lui-même. Elles s'appliquent à deux personnages distincts de par leur âge et leur lieu de résidence : le gardien du phare de l'île des Wadden et le fils d'Emmanuel. Les mouvements correspondent à deux manifestations émotionnelles opposées : la joie, dans le cas du vieillard, et le repli sur soi, pour ce qui est du garçon. Toutes deux s'inscrivent dans le réseau de représentations partagées.

Assis dans son fauteuil roulant, le vieil homme enchaîne des révolutions sur lui-même. Le comparant emprunte au code gestuel des handicapés moteurs lorsqu'ils se produisent dans un stade ou lors d'un spectacle : « Il fit plusieurs fois le tour de la cabine comme s'il était sur une piste. » (p. 12). Les mouvements circulaires expriment l'exultation. Celle-ci est le fait du scénario fantasmatique dans lequel il a perçu sa fille, Anne, en train de servir dans le seul restaurant de l'île, comme avant son départ. Le mouvement de Sven manifeste au contraire un repli sur soi : « Sven traverse le salon, s'assoit dans un coin comme s'il était en punition. » (p. 88). Tandis que le lieu choisi par l'enfant peut connoter le retrait protecteur ou le choix de se mettre à l'abri des regards, le comparant introduit par la locution hypothétique décrit la position en la caractérisant comme celle dévolue à la sanction. L'enfant vient de répondre au téléphone, il n'a pas su décliner son identité et, de dépit, a raccroché sans le vouloir : il ignore que raccrocher met un terme à la communication. De fait, la comparaison de condition rend compte du sentiment de culpabilité du garçon qui anticipe sur la conséquence de son acte aux yeux du vieillard. Au moyen de la subordonnée comparative, le narrateur restreint les hypothèses de lecture relatives au geste. Simultanément, la subordonnée participe à la contextualisation de l'événement relaté et prépare la suite du récit.

L'Immobilité : alliance du corps et de l'esprit. Les deux comparaisons qui caractérisent le corps en arrêt témoignent de l'attachement de l'auteur pour l'alliance du corps et de l'esprit.

Dans la séquence 10 du *Bleu des vitraux*, le narrateur livre une spéculation quant au mouvement des silhouettes de René Toulec et de son fils. Pour la première fois depuis longtemps, tous deux passent une après-midi ensemble, à l'extérieur du domaine familial. La scène précède de quelques jours le départ définitif d'Anne-Sylvie et la concorde revêt un caractère forcé. Reprenant le sujet énoncé quelques lignes plus haut, la comparaison

contribue au tableau qui montre le père et le fils agissant à l'unisson : « Qui s'arrêtent alors, comme si elles ne savaient plus où aller. » (p. 125). Cette phrase dépourvue de proposition principale s'inscrit dans une énumération de subordonnées relatives narratives et descriptives qui s'intéressent aux deux personnages marchant au bord de la digue. La subordonnée comparative clôture cette suite. L'arrêt des promeneurs coïncide avec leur indécision quant à la direction à adopter.

Dans *Quelques jours à Lyon*, Romain a une ultime explication avec sa femme, Hélène, informée de l'infidélité de son mari par sa famille. Il renonce ainsi à lui demander de faire table rase de son écart : « — Rien, fit-il en baissant la tête comme s'il contemplait le bout de ses chaussures. » (p. 225). Le gérondif caractérisant de la proposition incise exprime la simultanéité entre le dire et le faire. Le geste accompagne et illustre le propos qui énonce la pensée du personnage. La comparaison hypothétique infantilise le personnage. Le verbe « contempler » suppose la mise en action du regard. Le geste qui consiste à courber la nuque et qui connote ici la résignation est concomitant à une attention fixe dont l'inanité est dénoncée par l'objet supposé du regard, l'extrémité des chaussures.

Il est intéressant de remarquer que dans ces deux similitudes, exprimées à l'aide de la comparaison conditionnelle et relatives à l'immobilité, le contexte est dysphorique. Le corps en arrêt coïncide avec la mise en suspens d'une décision (celle de la direction à prendre dans le *Bleu des vitraux*, celle de poser une dernière carte pour sauver un mariage, dans *Quelques jours à Lyon*).

Un Mouvement pour un état. *Quelques Jours à Lyon* donne à lire deux occurrences qui associent un mouvement à un état. Tandis que la première relève d'une projection propre au narrateur sur la situation, la seconde fait partie des six comparaisons qui sont à la fois rupture et adhésion à l'univers des représentations communément partagées.

Se sentant suivi dans ses déambulations avec Ivana dans les rues de Lyon, Romain accélère le pas : « Il marchait vite, comme s'il était en danger. » (p. 211). Point de filature, la *réalité* est *moins romanesque*. La menace d'être découvert le guette en effet : Hélène, prévenue par sa mère, elle-même avertie par Sonia, de l'infidélité de Romain, habite depuis peu chez sa tante et erre près de l'hôtel où loge celui-ci. Grâce au réseau du clan Giroday, l'étau se resserre de façon effective autour du personnage. Ainsi la comparaison qui est le fait du narrateur est-elle dans une certaine mesure proleptique. L'éloignement rapide et la fuite constituent une réaction instinctive face à une menace ou à un danger, c'est pourquoi l'état supposé par le narrateur est emprunté à une représentation commune concernant les situations extrêmes. Cependant, le sentiment d'être suivi qu'éprouve Romain peut être le fait de son « intranquillité » du fait de son écart amoureux, d'autant plus exacerbé qu'il n'a pas encore essuyé de blâme de qui que ce soit quant à celui-ci. Il a vécu jusque-là son idylle avec Ivana sans obstacle. Le fantasme relatif à une filature comble cette absence de reproche.

Dans l'étude que nous proposons des fantaisies morbides, nous avons expliqué le rôle de cette « intranquillité » dans le rêve du personnage principal de l'accident de voiture de sa femme. La deuxième occurrence concerne Hélène, telle que Romain se la représente dans cette *fantasy*. Elle vient de prendre le volant, lorsqu'« [e]lle se précipite vers sa voiture, démarre comme si elle était en retard à un rendez-vous » (p.155). Ce n'est pas Hélène telle qu'elle est, mais telle que Romain la rêve. Par conséquent, la comparaison peut être le fait du narrateur mais aussi du songeur. Un démarrage en trombe peut avoir de multiples raisons autres qu'un retard. La subordonnée hypothétique établit une similitude avec l'imminence d'un manquement, d'une impossibilité de répondre à une promesse. Etrangère à l'attente de la femme rêvée, cette situation est plutôt similaire à celle du rêveur. La comparaison apparaît ici non plus comme une projection du narrateur sur le personnage d'Hélène, mais comme celle de Romain sur sa femme.

Ces deux occurrences concernent les deux époux dont le mariage est en train de voler en éclats. Dans les deux cas, un mouvement de fuite, « réel » ou fictif, est ébauché. De plus, le mouvement justifié et identifié à un état est intimement lié au sentiment de culpabilité du personnage principal : compensation dans la *réalité*, il est projection dans la fantaisie morbide.

Le Mouvement face à la mort. L'association du mouvement à la mort va à l'encontre des idées reçues et de l'imagerie traditionnelle en Occident. Pourtant, elle apparaît dans les deux romans lodsisiens qui ont en commun de faire une large part à l'île de La Réunion, *La Morte Saison* et *Le Bleu des vitraux*. Dans la mesure où la diégèse la convoque dans l'espace insulaire comme en France continentale, elle n'est l'apanage d'aucun de ces deux espaces.

Dans le premier de ces deux récits, la comparaison hypothétique dont elle est le fait caractérise la chute du Père dans le jeu des amulettes et introduit l'idée d'une mort violente : « Le Père roula sur les feuilles sèches comme s'il était frappé d'une attaque. » (I, 16, p. 103). L'expansion de lieu est seule à rappeler qu'il est question d'un jouet. Le sujet dénonce l'identification de l'amulette à la personne. *Le comme si* intéresse le temps du *mourir*, de la mort *in progress*. Entre les doigts de Martin enfant, la statuette inanimée réalise un mouvement parfaitement magique, dans la mesure où le marionnettiste croit en cette vie soudaine. Dans la scène, le caractère inanimé de l'objet disparaît. La dimension ludique n'a plus cours : le jeu devient un instant réalité. Le « jeu » avec les amulettes met en scène le contact du sexe ou la (mise à) mort. Deux phénomènes qui tendent à relever de l'interdit dans les deux cas. Deux inaccessibles. L'amulette remplit pleinement son rôle d'objet transitionnel : elle favorise l'irruption du fantasme dans le réel. Elle le remplit excessivement, puisque l'espace virtuel qu'elle initie tend à se confondre, aux yeux de l'enfant, avec la réalité.

La deuxième association du mouvement et de la mort est donnée à lire dans la cérémonie des obsèques de la mère, dans *Le Bleu des vitraux*. Le narrateur relie la volubilité croissante de la théorie qui s'éloigne de la sépulture à la proximité du corps mort :

« Ses yeux inquiets m'invitèrent à quitter le bord de la tombe où ma présence immobile empêchait les gens de passer, et à rejoindre, de l'autre côté, le groupe de ceux qui, leur devoir accompli, commençaient déjà à s'animer comme s'ils étaient sortis du corridor de la mort. » (p. 168).

La vivacité manifeste dans la distance prise avec le défunt apparaît comme une attitude défensive et instinctive des vivants. Archaïque, elle place le mort au rang de *sacer*. Le motif de « corridor de la mort » suppose implicitement que cette assistance vient d'assister à une exécution. Si celle-ci ne constitue pas un événement de la diégèse, il n'en demeure pas moins que l'anamnèse que relate le récit met à mort cette mère au travers du passé convoqué en regard du suicide du père qui a suivi de peu son départ de La Réunion. L'écriture, la narration se font mise à mort. Ainsi la comparaison hypothétique convoque-t-elle alors un motif soutenu par l'ensemble du roman, ce à quoi l'inhumation seule ne saurait suffire.

Remarquons que les deux associations du mouvement et de la mort surviennent dans des situations qui revêtent une dimension archaïque. La scène des amulettes revisite l'utilisation du tabou, tandis que les funérailles consacrent le corps *sacer*.

B. 4. L'Angoisse de castration

Nombre de fantasmes des personnages lodsisiens s'articulent autour du thème fondateur du meurtre symbolique de la figure paternelle. Ces fantasmes appartiennent aux personnages principaux, mais souvent sont le fruit de la relation avec la figure maternelle. Quelques occurrences de comparaisons hypothétiques explorent cette fantasmatisation qui n'est pas étrangère à l'angoisse de la castration qu'éprouve le garçon dans ses premières années.

Mater gloria. La première évocation de l'angoisse de castration apparaît dès *Le Bleu des vitraux*. Yann l'explique par le sentiment qu'il avait d'être repoussé à chaque fois qu'il se montrait démonstratif à l'égard de sa mère. Le désir ne peut être accessible que s'il comprend une part d'impossible : « Pourquoi me vois-je toujours à distance de l'objet de mon désir comme si mon plaisir naissait de l'amertume de cette séparation ? » (p. 59). L'*Eros* ne peut exister que si son accès est empêché. Rares sont les occurrences de comparaison hypothétique au discours interrogatif. La question introspective est doublement réflexive : non seulement Yann s'interroge sur son *mode d'être au désir*, mais celui-ci suppose par ailleurs la distanciation de l'autoscopie (« me vois-je »). Cette dernière peut contribuer également à la mise à distance de l'objet désiré, mais elle peut être seulement le fait du souvenir. Le texte reste équivoque à ce propos. Il demeure que Yann ne désire pas ce qui manque *absolument*, mais ce à quoi il manque, ainsi que ce qui se refuse à lui. Pour cela, il faut que l'objet soit, et qu'il soit sur la scène du désir. Déjà, le *mode d'être au désir* lui apparaît comme la conséquence des limites que lui imposait sa mère. Déjà, le désir commémore-t-il la figure maternelle.

Mademoiselle est certainement le récit lodsien qui explore le plus loin ce thème de l'interdit du désir imposé par la mère. Page 43, le narrateur Eric Feuguet attribue sa « castration » à la culpabilisation de la mère qui se présente à lui comme un être asexué :

« Ta façon d'être, qui nie ton propre sexe, m'oblige à faire comme si le monde était châtré. Comme si moi-même j'étais châtré. Ou plutôt comme s'il était impératif de faire comme si je l'étais. » (p. 43).

La simulation du coupable se met au service de la similitude avec le « bourreau » qu'est cette mère morte au désir. L'interdit du désir de la mère contamine le fils, et pour ce dernier la terre entière. Le sentiment de culpabilité permet à ce dernier de faire sien de ce qui n'incombe qu'à la folie désespérée de sa mère. Le premier *faire comme si* de la simulation côtoie le deuxième *faire comme si* de la similitude, distinct grâce à l'épanorthose qu'exprime

l'alternative correctrice « ou plutôt ». Le corps *châtré*, l'évocation de la souffrance d'Eric dans ce qu'elle a de plus intime, requiert cette concaténation de *comme si*. Elle permet de dire l'intime avec pudeur. Simultanément, la valence conditionnelle de la locution replace et affirme le symbolique. La répétition du *comme si* à la double valence illustre l'amalgame de la représentation et de l'identité dont Eric s'est fait la proie. Né de sa représentation de l'« impératif » maternel, le simulacre d'Eric s'est substitué à son *mode d'être au désir*, part essentielle de son identité. Le réquisitoire adressé à la mère que livre le récit offre encore un contexte dans lequel, sans équivoque, le *mode d'être au désir* commémore la figure maternelle, s'impose comme une résistance au / du deuil.

La Fantasmatisation du meurtre symbolique de la figure paternelle.

A l'instar d'Emmanuel, Sven est traversé par l'idée de la mort du père. Deux occurrences de comparaisons hypothétiques rendent compte de cette fantasmatisation. Pour l'ornithologue comme pour l'enfant, à quelques années de distance, le « corps du délit » est le seul être avec lequel ils partagent leur existence dans le cirque.

Les premières pages du roman relatent le jeu que le gardien du phare et Emmanuel ont créé ensemble pour adoucir leur sentiment d'isolement. A tour de rôle, ils réinventent leur vie pour l'autre qui est autorisé à participer à l'élaboration du scénario. Ainsi Emmanuel se laisse-t-il envoûté par sa narration fabuleuse et « revit » -il une des scènes : « Je suivais ce vieillard avançant à travers une herbe presque aussi haute que lui, comme s'il était déjà à moitié enfoncé dans la terre. » (p.18). Le comparant tend à associer l'herbe à des sables mouvants. Vision morbide qui trahit la pulsion œdipienne du fils.

Plusieurs hypothèses peuvent être proposées quant au personnage de Sven, dont l'identité reste trouble. Le texte se fait force de ne pas lever le mystère. Toujours est-il que le récit relate comment Sven se voit progressivement imposer, dans les délires du vieil homme, la tâche d'interpréter le rôle du fils, Emmanuel, qui est peut-être son père. La

réalisation de cette « mission » entretient la folie du vieillard. Sven entrevoit ainsi la rupture du « contrat » :

« Avec la terrible clairvoyance de l'angoisse, il sait que demain sera encore pire, que le jour est proche où il lui sera impossible de continuer, et que ce sera alors comme s'il assassinait le vieillard. » (p. 111).

Le procès de la comparaison hypothétique désigne explicitement le meurtre. Ce choix lexical semble le fait du sentiment de culpabilité de l'enfant à l'égard du seul être avec qui il a partagé sa vie jusqu'à présent. La similitude est explicite grâce à l'emploi de l'auxiliaire copule qui introduit la subordonnée. On retrouve le fantasme du meurtre du père de la horde primitive. Dans sa folie, le vieillard rejoue sa paternité. Refuser d'embrasser le costume d'Emmanuel signerait pour le doyen du cirque sa mise à mort en tant que père. De plus, en filigrane, le rôle d'Emmanuel est imposé à Sven au nom d'une dette tacite dont l'enfant doit s'acquitter : Sven est celui qui est là, il se doit de compenser la perte, du fils, de l'absent.

La Faillite du savoir. La faillite du savoir semble constituer en bonne part ce qui donne autant de pouvoir à l'angoisse de castration. Dans la mesure où elle déstabilise le sujet, elle représente une menace dans son *mode d'être au désir*. Cette faillite semble évoquée de façon récurrente parce qu'elle est coextensive de la *volonté de savoir*.

Une occurrence commune aux deux premiers récits lodsien montre comment le stagiaire de la lagune perçoit comme une menace la connivence entre l'aubergiste et Jeanne, car elle l'exclut selon lui d'un savoir : « Je n'aimais pas l'air complice avec lequel ils se regardaient, comme s'ils savaient des choses que moi, étranger, j'ignorerais toujours. » (p. 59, *SDA* et p. 111, *LPE*). Le simple fait d'être absent de leur champ de vision le confine au statut de continental incapable de partager le savoir des autochtones. Le dépit le rappelle à une ignorance qui affecte l'intégralité de son identité dans la lagune.

Dans les lignes qui précèdent l'occurrence étudiée plus haut²⁴⁹, relative à l'entretien de Martin avec Marthe, le narrateur-personnage apprend de son interlocutrice l'identité de Marieka. Il ignorait que sa « logeuse » était la fille d'Eléonore : « Puis j'ajoute comme si je voulais me disculper : « Sinon je n'y serais pas allé. Je ne veux rien avoir à faire avec les Villette. » (I, 8, p. 62). Du fait de cette ignorance comblée, Martin apprend d'un tiers qu'à son insu, il s'est désavoué quant au sens de sa démarche. La comparaison modalise sa réponse restituée au discours direct. L'ignorance de l'identité de Marieka est brandie comme une excuse. Pour ce qui est de n'avoir rien « à faire avec les Villette », il est fallacieux : pourquoi a-t-il alors consenti à loger dans leur ancienne demeure familiale ? La maison de son enfance est-elle indissociable de ses anciens hôtes ? L'histoire récente de la famille Villette parvient à Martin soit grâce à l'imposture, soit par l'intermédiaire de personnages qui sont rejetés du cercle restreint. Ironie du sort, l'hôtesse de la grande maison est aussi mise au ban de la famille. A l'instar du stagiaire, le non savoir se dresse devant lui pour lui signifier son étrangeté. La révélation de Marthe et la réaction de Martin sont déterminantes pour la suite du récit : l'identité de Marieka confère à la relation de ces deux bannis du clan Villette son caractère incestueux. L'amour que Martin s'est vu refusé par Eléonore, il le reporte sur la fille de celle-ci. On reconnaît les conditions de l'*Em* lodsien (accès empêché à l'objet du désir), telles qu'elles sont exposées quelques années plus tard, dans *Le Bleu des vitraux*.

Sven a compris aussitôt, et bien avant Emmanuel, que le vieux gardien du phare était mort : « — Non, avait répondu Sven comme s'il avait su avant tout le monde ce qui s'était passé. » (p. 221). A la différence des autres personnages lodsien, il ne semble pas éprouver le besoin de faire état de son savoir, ni même de le partager. Ainsi l'enfant est-il

²⁴⁹ Cf. Troisième partie, « Le Toucher », p. 710 et suivantes.

doté d'une science innée des *choses de la vie*. Il présente là une certaine familiarité avec les enfants de l'univers de Jean Marie Georges Le Clézio²⁵⁰.

Ces trois occurrences relatives à la faillite du savoir ont en commun de contribuer à dévoiler ce savoir qui fait défaut. Le *comme si* de la similitude ne manque pas d'être convoqué pour pallier à ce vide de connaissance. De plus, ce vide semble orchestré par les autres personnages qui entourent le protagoniste, délibérément dans le cas de Robert et de Jeanne, comme dans celui des Villette. En revanche, pour ce qui est d'Emmanuel, il semble qu'il soit le fait d'un manque de présence au monde qui l'affecte de temps à autre. Le *vouloir savoir* que suppose la similitude se distingue de celui de l'interprétation. Ici, il n'est qu'implicite, signe d'étrangeté voire d'exclusion, d'effacement momentané de la présence au monde.

B. 5. Aujourd'hui comme hier ou le piège de la remembrance

Le souvenir peut devenir un piège dès lors qu'il tend à abolir les repères temporels. Là réside la part sombre de la remembrance. La page 110 de *La Morte Saison* est éclairante à ce propos. Martin donne en effet libre cours à sa projection du passé sur le présent :

« Je me souvenais comme si c'était hier de tout ce qui s'était passé ici, et de me retrouver dans ces lieux me donnait l'impression que j'allais, comme dans *L'invention de Morel* [*sic*], voir se dérouler indéfiniment les mêmes scènes enregistrées. » (I, 18).

Cette occurrence donne à lire une comparaison hypothétique passée dans l'usage et d'apparence ordinaire. Cependant, le cotexte comme le contexte la revivifient. D'une part, l'image impressive qu'elle exprime fait écho à « l'impression » qui la suit immédiatement. D'autre part, elle annonce la comparaison de l'espace présent, identifié à un espace *retrouvé*, à l'« invention de Morel ». L'emploi de l'italique inviterait à reconnaître le titre du court récit d'Adolfo Bioy Casares, si le terme *invention* comportait une majuscule. Est-ce une

²⁵⁰ Cf. par exemple, la nouvelle « Celui qui n'avait jamais vu la mer ».

coquille ou une manière de signaler que, plutôt que le titre, c'est bien le système de projection au cœur du récit argentin, qui est ainsi convoqué ? Une mise en abîme telle que Jean Lods les affectionne : un souvenir qui actualise le passé suggère un souvenir de lecture relatif à une réactualisation semblable. La typographie ne permet pas de privilégier une hypothèse.

Quelques lignes plus loin, la même comparaison hypothétique est reprise en écho, avec un effet de balancement, par une autre comparaison hypothétique subséquente, qui substitue à l'adverbe temporel « hier » son antonyme « aujourd'hui » : « Je m'en souvenais comme si c'était hier, comme si c'était aujourd'hui, et je croyais sentir monter les peurs obscures et incontrôlées de mon enfance. » (I, 18, p. 110). Le passé et le présent se confondent parfaitement. La conséquence de cette identification apparaît dans la proposition coordonnée introduite par « et ». Le verbe « croire » est employé ici dans son acception littéraire, classique, qui désigne le fait d'avoir foi en quelque chose. L'hypersensibilité dont témoigne le verbe « sentir » le confirme. Cette combinaison de l'usage courant et de la langue classique, devenue littéraire, constitue l'une des signatures de la modernité de l'écriture lodsienne. Le verbe « monter » constitue également une image morte : pour le narrateur-personnage également, la réminiscence est déhiscente. Les deux épithètes du substantif « peurs » se distinguent l'une de l'autre du fait que la première indique une qualité au sens indifférencié du terme, tandis que la seconde relève de l'hypallage : le sujet qui en est la proie ne les domine pas, sans qu'elles soient pour autant « incontrôlables ». Le participe passé adjectivé et coordonné affirme comme acquise cette subordination du sujet à ses peurs, au point que celle-ci tend à devenir à ses yeux une de leurs qualités intrinsèques.

La projection de la subjectivité du personnage sur l'espace est parfaite : les sentiments de celui-ci affectent l'objet dans son essence. Cette dernière occurrence, extraite de *Quelques jours à Lyon*, s'inscrit dans cette perspective. La ville de Lyon assaille le

personnage principal à peine est-il sorti de la gare. La première avenue qu'il longe en taxi appelle en lui une attitude défensive : « Romain la reconnut comme s'il avait quitté Lyon la veille, se rencogna contre l'angle de la banquette pour ne plus la voir. » (p.7). La comparaison hypothétique relève quelque peu de l'expression toute faite et n'intéresse que l'aspect temporel de ces « retrouvailles » : le passé et le présent trouvent une solution de continuité, naturellement. Le verbe « quitter » y énonce un départ, une séparation effective, mais dont la proximité dans le temps est factice. L'espace lyonnais *re-trouvé* entre pour la deuxième fois dans la vie du personnage. Romain y a passé son enfance, autrement dit, cet espace lui a été imposé dans un premier temps par les circonstances de la vie. Cette deuxième rencontre avec cette ville lui est tout aussi imposée, et cette occurrence constitue un indice quant à l'appropriation personnelle que tente de mettre en œuvre le personnage, pour y justifier sa présence. Le repli de Romain sur la banquette évoque l'animal qui se tapit pour échapper à son prédateur. Il se cache de la ville comme il l'eût fait d'une rencontre indésirable. L'espace *retrouvé* est aussitôt placé sous le signe d'une reconnaissance qui donne lieu à un rejet. Cette ville dans laquelle il se rend pour le vernissage de l'exposition commémorative de l'œuvre de son père lui inspire une appréhension semblable à celle qu'ont eue à son égard, ainsi qu'à l'égard de sa mère, les êtres qui ont eu une place dans la vie du grand écrivain. Romain reproduit avec l'espace ce qu'il a subi. Ainsi l'espace vu offre-t-il un écran qui favorise la projection. L'espace *re-trouvé* est refusé. La distance que suppose le sens de la vue est ici synonyme d'un rejet. Ce dernier informe de l'intimité du sujet avec le lieu, — intimité qui est sans conteste une particularité de l'œuvre lodsienne. La projection « écranique » sur l'espace donne lieu ou dénonce un transfert.

Le voyant repousse ce que l'objet a de visible, en même temps que sa propre visibilité. Le personnage voyant est visible. La réaction de Romain postule l'existence d'un regard de la ville. Implicitement, l'artère lyonnaise est personnifiée. L'espace, riche du passé qu'il représente, est envisagé à l'instar d'un individu doté d'un regard à l'abri duquel il veut

demeurer. Dès l'*incipit* du roman, l'enjeu de Romain est de reconnaître, mais de ne pas voir : « *je sais bien, mais quand même* ». A l'instar du temps, l'espace urbain nie la séparation, la distance spatio-temporelle que le topique manifeste en l'absence de tout transfert. L'espace se fait invitation à la projection et au transfert.

« C'est *comme si* l'étranger détenait les clés. C'est toujours la situation de l'étranger, aussi en politique, que celle de venir comme un législateur faire la loi et libérer le peuple ou la nation en venant du dehors, en entrant dans la nation ou dans la maison, dans le chez-soi qui le laisse entrer après avoir fait appel à lui. C'est comme si (et toujours un *comme si* fait ici la loi) l'étranger, tel (Edipe en somme, à savoir celui dont le secret gardé sur le lieu de la mort allait sauver la ville ou lui promettre le salut par le contrat que nous venons de lire, *comme si* l'étranger, donc, pouvait sauver le maître et libérer le pouvoir de son hôte ; c'est *comme si* le maître était en tant que maître, prisonnier de son lieu et de son pouvoir, de son ipséité, de sa subjectivité (sa subjectivité est otage). »²⁵¹

Ces lignes invitent, autorisent, accueillent la relation nécessaire qui lie intimement l'entre-deux de la métaphore et de la comparaison et la problématique de l'*enspacement* lodsien. C'est pourquoi il semble indispensable de rappeler cet extrait de l'essai *De L'Hospitalité*, de Jacques Derrida, pour conclure cette ultime étape de notre travail. Le *comme si* que cet auteur a pris soin de souligner est le fait d'une réflexion en cours qui ne saurait ni se concevoir, ni se formuler sans son recours, de sorte qu'il apparaît inhérent à la pensée de l'*hospitalité*. La déclinaison des principales significations du *comme si* lodsien a fait apparaître la palette grâce à laquelle l'écriture explore et dépasse les significances du passé. La cause présumée interroge une réalité immédiate, celle du corps de l'autre, dans ce qu'elle a de locutoire et d'illocutoire. L'improbable n'a de cesse de défier la logique, le « bon sens » commun, ainsi que de défier ce qui revêt un aspect inacceptable dans ce « bon sens » et la part de résignation qu'il requiert du sujet. Du ressort de l'hypothèse, elle manifeste un *fiat*

²⁵¹ Jacques Derrida, « Pas d'Hospitalité », in *De L'Hospitalité*, p. 109-111.

qui trahit l'intervention de l'auteur, phénomène que nous désignons par l'expression *authorité*.

L'explication et l'interprétation intéressent avant tout l'intériorité et la volonté du sujet. Parallèlement (et ce parallèle est significatif), elles personnifient les objets et réifient l'être. Processus inattendu que cette inversion ou ce miroir qui contredit systématiquement l'ordre reçu. L'intériorité est mise en parallèle avec l'attribution caduque des références de ce qui entoure le sujet et qui ne semble pouvoir exister que du fait de relever d'un classement incertain. Le *comme si* au service de l'interprétation révèle également l'entre-deux cultures qui affecte la subjectivité des narrateurs-personnages dans leur exploration de l'espacement.

L'instrumentalisation de l'analogie que la fiction romanesque rend recevable et qui correspond à l'une des attentes du lectorat est particulièrement patente dans le *comme si* qui exprime la simulation et la similitude. Cette instrumentalisation investit particulièrement la relation à autrui et le corps dans ce qui lui est le plus intime : la sensualité charnelle et la mort.

Conclusion

Tout au long de cette monographie nous avons retracé une expérience singulière des sept romans de Jean Lods. Envisager ce travail, dès ses premiers balbutiements, comme une pratique, nous a gardée, semble-t-il, de la tentation de céder au confort des grilles de lectures. Elles sont bien séduisantes lorsque l'on travaille sur un auteur sur lequel il n'existe presque aucun appareil critique, comme cela était le cas, lorsque nous avons découvert ce texte. Ce sont vraiment les qualités intrinsèques de cette écriture qui ont présidé au choix des méthodes adoptées. « Lontan », notre lecture a dû se soumettre aux exigences de sa simplicité toute factice, comme nous l'indiquions dans les premières pages de cette étude. Nombre d'outils critiques, particulièrement ceux de la narratologie, ont mis à l'épreuve cette écriture, qui le leur rend bien. Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre : d'un point de vue générique, si elle ne ressortit pas à l'autobiographie, elle prend des libertés avec l'autofiction ; pour ce qui est de son inscription historique, si elle est profondément en butte avec plusieurs schèmes colonialistes, post-coloniaux, elle annonce, elle préfigure autant qu'elle invite à penser une nouvelle place pour l'être qui doit trouver à se construire avec ce legs qui a peu à envier à une Gorgone ou à ces revenants du père et de la mère qui hantent les rêves de la prose lodsienne.

Ni tout à fait continentale, ni tout à fait insulaire, comme achève de le montrer l'analyse que nous proposons de ses espaces et de ce que nous avons nommé « enspacement », l'écriture lodsienne n'en finit pas d'interroger la place. La transculturalité dont elle relève en témoigne. Présente à l'état de traces, elle requiert un maniement très délicat. Associée au *mode d'être à l'espace*, dans ses implications historiques comme

subjectives, elle repose la question de la pertinence des catégorisations pratiquées notamment dans le champ des littératures francophones.

Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre La richesse du texte que nous entendions déplier et mettre en relief requerrait plusieurs modes d'approche. Certains sont le fait de l'alchimie interdisciplinaire. Il nous a paru également très intéressant d'appliquer pour un temps seulement, et parce qu'elle nous semblait particulièrement à même d'aider le dépliage du texte, une analyse écranique. Ce faisant, il est apparu que cette démarche, encore toute jeune, demande à être expérimentée pour que soit validé son caractère opérant. L'extrait n'a pas été choisi au hasard : le jeu de focalisations qu'il présente ainsi que les descriptions behavioristes qui le ponctuent se prêtaient à cette démarche explicative. S'il nous a été difficile, nous semble-t-il, de tirer complètement profit du scripte filmique qu'elle nous a permis d'établir, la démonstration dont elle a inauguré le déploiement a néanmoins été très précieuse, pour avoir corroboré certaines de nos hypothèses relatives à l'investissement du regard.

Comment l'espace littéraire en passe-t-il, par l'éthos du sujet écrivant dans « son » espace recréé ?

Les problématiques qui ont traversé ce travail auraient pu trouver en cette question un résumé, certes lacunaire. Elle aurait pu inaugurer ce long compte-rendu. Mais il fallait que la « notion » complexe d'« espace littéraire » explorée par Maurice Blanchot, et d'un point de vue exclusivement critique, par Marie-Claire Ropars-Wuillemier, soit explicitée. Il nous a semblé plus probant de différer son surgissement, jusqu'à ce qu'il s'impose, comme nécessaire, comme le phalène autour de la seule lampe éclairée dans la nuit, diraient certains. Interroger cette « notion » dans une œuvre littéraire qui interroge l'espace comme une urgence et comme un accident nous a permis de présager d'explorations à venir aussi captivantes que, nous l'espérons, fécondes.

L'alternance aléatoire du récit du passé et du récit qui *coïncide* avec le présent de la narration montre que ce n'est pas tant la temporalité qui motive les choix qui ont présidé

au montage structurel des romans, mais bien plutôt l'espace. La première étape de notre travail se devait de faire état des différentes métalepses oniriques qui articulent non seulement les diégèses mais également l'aventure de l'écriture lodsienne. Elles sont révélatrices des profondeurs de *l'espace-temps* des personnages qu'elles imposent au lecteur en tant que sujets. En elles s'expérimentent les possibles des histoires, ou plutôt de la même histoire qui est donnée à lire. Prolongements essentiels, elles dispersent, distendent les espaces et les temporalités pour mieux les fédérer.

La récursivité s'empare d'un certain nombre de représentations et de scènes archétypales. L'universel de toute histoire personnelle est ainsi rappelé, mais un universel qui s'inscrit dans la représentation intime de soi, des « soi possibles » pour paraphraser l'auteur. Le surgissement de l'universel dans le quotidien représenté, comme dans l'intime, participe du détachement et de la distanciation à l'égard du passé. Cet universel archétypal, mythique, du temps et de l'espace, repose notamment sur les textes fondateurs de deux civilisations et relève d'une conception de la littérature comme d'une langue et d'une expérience susceptible d'allier les contradictoires. Sans l'explorer de façon exhaustive, notre analyse a évoqué ce fantasme d'une expérience totale que nombre d'indices manifestent dans l'écriture de Jean Lods. La transculturalité lodsienne qui exclut toute hiérarchisation des cultures donne une saveur spécifique à ce tissage intertextuel et offre une perspective à l'« enlacement » pluriel qu'implique la quête de sa place dans l'exil.

La perception de l'espace qui est mise en scène corrobore la détermination de l'enveloppe charnelle dans ses extensions sensorielles. Elle se fait le prolongement-même du corps, prolongement qui affecte jusqu'à l'autre, jusqu'au corps de l'autre perçu. Le phénomène ressortit au fantasme de la fusion cher à l'enfance, mais s'en distingue de ne faire aucune part à la réciprocité : l'écriture à la première personne confine le narrateur-personnage à un rôle d'observateur. Il est rare que le texte livre la subjectivité du regard que porte sur le narrateur-personnage l'autre qui fait mystère. Le discours social se substitue

souvent au « je » de l'autre. Le corps lodsien fait le regard, et l'on peut convenir, à l'issue de cette étude, qu'il tient lieu de regard. A la fois *corps-espace* et *corps-regard*. Il voit et se voit de n'être et de ne relever que de l'obstacle. Dans l'univers romanesque de Jean Lods, la contamination tient lieu de réciprocité et de *mode d'être dans l'espace*. Le personnage de Sven est certainement celui qui illustre de la façon la plus aboutie cette captivité réciproque de l'être et de son espace. L'étude du corps tel qu'il apparaît dans les rêves et les fantaisies a permis de mettre en relief la compensation affective et subjective de l'activité onirique dévoilée, l'illusion de contrôle total et jubilatoire dont elle est, comme l'écriture, synonyme. Ces métalepses oniriques témoignent de la construction du sujet dans la mesure où elle constitue à la fois un catalyseur dans lequel se réfractent les angoisses du personnage et un actant dans la dynamique attraction / répulsion que suggère la *place* que le sujet se voit attribuer par autrui, ou par l'Autre, ou encore l'Autre de l'Autre. Ainsi constituent-elles une étape essentielle de l'*enspacement* du sujet exilé, « *ex-ilé* ».

La mise en perspective des trois espaces a permis de dégager des mécanismes identiques à ceux que manifestent le corps dans l'espace et la subjectivité dans l'*enspacement*. Ceci explique la récurrence du thème de la contamination, et de ces diverses implications. Deux remarques s'imposent : d'une part, pour ce qui est des « aliénations », au sens littéral du terme, du sujet lodsien, il s'agit moins d'une aliénation *de* l'autre que d'une aliénation *par* l'autre. Le choix de cette préposition entend dénoncer la part d'adhésion à l'envahissement de l'Autre. D'autre part, l'espace nordique de la lagune ainsi que l'île du nord présentent le même effacement des frontières spatiales et des repères spatio-temporels que le cirque de Salazie de Yannou et de Sven. Résultant des projections du sujet sur l'espace qui l'environne, cette contamination ressortit moins à l'espace décrit qu'à la représentation qui en est faite.

La Réunion de l'enfance propose une mise en scène de l'espace insulaire dans les années 1940-1950. D'une manière tout à fait subtile, la narration dessine une île qui porte

l’empreinte de l’histoire coloniale et du régime impérialiste. Cette terre représentée est inséparable de la colonisation, mais la colonialité de la narration est encore ailleurs. Il importe de distinguer l’inscription historique et son appréhension dans la fiction, de même que la colonialité et le colonialisme et tous les « -ismes » qui s’en réclament ou le récuse. Le prisme des trois espaces en cela nous y aide, car il fait apparaître plusieurs *modes d’être à l’espace* qui sont tous la conséquence du colonialisme passé. La colonialité peut être définie comme un ensemble de schèmes qui font traces de ce régime impérialiste. Dans les fictions de Jean Lods, elle se fait l’indice d’une réalité qui n’existe plus. Nous avons pu voir que l’appréhension de l’île de l’enfance en tant qu’espace mental et en tant que l’objet d’une quête pour advenir à soi-même est soumise à la dynamique duelle de l’attraction et de la répulsion. D’un roman à l’autre, le narrateur personnage s’efforce de trouver une place dans son histoire subjective à cette terre de l’enfance, de surmonter la discontinuité dont elle se fait l’emblème. Résoudre la fracture suppose l’acceptation de la finitude que montrait le domaine de l’enfance. La colonialité du texte lodsien ressortit à cette fracture placée sous le signe du déclin en cours et simultanément en partie achevé. De plus, et surtout, la colonialité, en tant que legs empoisonné de la spatiophagie colonialiste, aliène, sinon altère, *le mode d’être à l’espace*, ainsi que les implications essentielles de celui-ci dans la construction du sujet que l’exil lui somme de résoudre. Le retour impossible qui définit notamment l’exil revêt une dimension particulière dont la subjectivité s’empare en représentant l’île de l’enfance comme un « espace sans lieu » et comme un « espace malade ». La réalité présente de l’île impose la finitude de l’enfance et interdit, ou du moins restreint considérablement, toute velléité de nostalgie. Le parcours lodsien (en témoigne l’investissement des trois espaces dans l’écriture et ces deux derniers personnages, Emmanuel et Romain) ne pouvait qu’appeler l’espace nordique, un espace tiers, vacant parce que vierge. S’il ne compense pas, ne remplace pas ce qui est perdu, il rend vivable la perte par cette vacance et l’investissement libéré qu’elle permet ou promet. L’espace nordique est le seul sur lequel le

sujet projette son intériorité actuelle. Choisi entre tous en raison du passé duel des narrateurs personnages, il est vide de toute mémoire. Loin d'être un déni du passé, il invite à l'investissement d'un *espace à vivre*, étranger au vécu de l'espace. De ce fait, le devenir de l'espace nordique coïncide avec le devenir du sujet. Si l'ornithologue de l'île des Wadden y échoue, le fils du grand écrivain régional semble sur le point d'y parvenir, dans *Quelques Jours à Lyon*. La fin du récit semble rester au seuil de cette promesse, de cette « nouvelle terre promise », comme pour mieux le valider.

Le « quadrillage des grandes familles » qui ouvre la deuxième partie de notre étude s'intéresse particulièrement à la colonialité et au rapport à l'espace singulier qu'elle manifeste. Nous avons désigné par le néologisme « spatiophagie » les déclinaisons de l'avalage qui le caractérisent, autre forme de contamination, et qui relèvent d'une oralité primaire. Cette représentation ne saurait être seulement le fait du regard d'un narrateur adulte qui s'origine dans l'enfance. On sait que les multiples travaux historiques et les perspectives suivies dans d'autres champs disciplinaires progressent dans l'analyse de ce *mode d'être à l'espace* auquel la formule « prendre la place au lieu de l'autre » n'offre qu'un résumé lacunaire. L'*enspacement* pluriel, et probablement sa pluralité elle-même, est déterminé par ce *mode d'être* d'autant plus traumatisant pour l'enfant des fictions qu'il est un enfant non reconnu par son père. Le scandale de cette prise de place dévoratrice se construit en revanche ses propres légitimations, notamment par le legs héréditaire, comme l'illustre le personnage de René Toulec dans *Le Bleu des vitraux*. Mais cette hérédité se fait le signe d'une fracture, à la fois sociale et individuelle, dans l'île de l'après-guerre et de l'après colonisation. Le repli sur soi des « grands blancs » et l'espace réduit à une fonctionnalité s'avèrent inadaptés dans cette nouvelle réalité qui signale le déclin des anciennes valeurs prépondérantes. L'enfant, et l'adulte à travers l'enfant, perçoivent la vanité de la dénégation et des simulacres. La représentation de ce monde déchu est d'autant plus efficace que le passé de l'espace insulaire tropical est mis en perspective avec son présent. Le rappel de ces

articulations permet de soumettre cette perspective relative à la valeur de témoignage des récits de Jean Lods quant à une époque et quant au milieu des « grands blancs ». Ce que l'on sait de ce dernier, que les historiens s'accordent à désigner comme « l'aristocratie créole de l'île », est riche de paradoxes. Nous n'évoquerons que celui qui réside dans la conjugaison de la loi du silence et du mythe, voire de la rumeur, du « la di la fé ». Les récits de Jean Lods subvertissent à leur façon (et elle n'est pas des moindres) cet « état des choses » qui enfreint quelque peu le vaste travail de mémoire entrepris. Ajoutons : afin que parole soit donnée aux historiens, il est à souhaiter que, dans un avenir proche, des archives familiales soient confiées à leur discrétion.

La grande maison domaniale est le lieu par excellence de cette gestation placée sous le signe de la finitude que nous évoquions dans l'introduction de notre travail. Le « centre » qu'elle constitue a pour caractéristique fondamentale d'être à la fois partout et nulle part. La finitude qui l'empreint est autant le fait de la perception du narrateur-personnage qu'à la bâtisse en tant qu'objet : la perception procède à une sélection pour dramatiser une reconstitution qui obéit à des motivations subjectives, tandis que la grande demeure dresse un reflet de quelque chose qui n'existe plus, voire qui n'existe pas, si l'on admet que ces demeures ne sont que les vestiges de l'illustration qu'elles proposaient d'une idéalisation propre à une conception spécifique du pouvoir. Une pure image qui, dans l'actualité des narrateurs-personnages, est dépourvue de profondeur, à l'instar de leurs façades auxquelles elles semblent souvent réductibles dans les fictions lodsienes, ou encore à l'image des décors de théâtre. Vestige d'une idolâtrie sans fidèles ? : le personnage de la Veuve Noire dans *Le Bleu des vitraux* invite à une telle lecture.

La gestation placée sous le signe de la finitude trouve dans le *comme si* un auxiliaire verbal de premier choix. La comparaison hypothétique évite d'une part l'enfermement dans l'*avoir été* qu'elle permet de dépasser. Elle substitue au dire mémoriel le doute (*cela a pu être*) pour faire place à l'irréel du passé (*cela aurait pu être / cela aurait dû être*) qui contamine le

présent (*cela pourrait être*). Elle est l'outil de prédilection qui rend possible la verbalisation du phénomène paradoxal sinon aporétique de la *Khóra* qui affecte l'identification de toute chose et qui signale toute pensée. Possible et communicable, l'investissement de la pensée qui valide la réalité de la subjectivité livrée au programme de l'« enspacement ». La discontinuité de l'histoire d'un sujet pour lequel l'univers de l'enfance ne trouve plus aucune résonance dans son actualité, pour lequel il est doublement révolu, rend nécessaire ce questionnement qui superpose les problématiques liées à l'espace que nous traduisons à l'aide de ce terme. Dans une œuvre littéraire, il est significatif de « l'œuvre de l'œuvre ». En lui, s'expérimente l'aventure de l'*écriture-espace* et de l'*espace-écriture*. Là réside ce que nous avons tenté de démontrer dans notre pratique du texte.

Les fictions personnelles composées par des auteurs confrontés à une telle rupture ne présentent pas un parcours similaire. C'est pourquoi il nous importait de rendre compte de l'historicité dans laquelle s'inscrit cette production romanesque. Elle contribue à montrer en effet la spécificité de ces écrits romanesques conçus dans l'exil et dans l'ère dite « post-coloniale ». Le *mode d'être à l'espace* propre au colonialisme constitue l'un des principaux stigmates que l'écriture personnelle doit surmonter pour faire place à la langue du sujet, celle qui se parle en son propre lieu, aussi complexe, sinueux et douloureux le parcours qui mène à cet espace littéraire dût-il être. Jean Lods prête une voix à l'enfance qui a grandi dans l'ombre du monstre spatiophage et explore à travers ses personnages plusieurs perspectives pour vaincre son œuvre aliénante. Son *écriture-espace / espace-écriture* naît de cet exil spatio-temporel. Spatial, notamment parce que l'écrivain, comme ses narrateurs, a choisi de (re)composer à l'écart et à distance de l'île tropicale. Temporel, car rien ne saurait rallier, à l'exception des métalepses de la fiction, cette terre de l'enfance. Une évidence que cette duplicité de l'exil, mais il restait à déplier la textualisation de l'espace qu'elle met en œuvre, afin de mettre en lumière ses implications dans la représentation de soi et de montrer comment et pour quelles raisons l'étude de la mise en scène de l'espace,

dans ce type de production romanesque, s'avère une approche à la fois riche et pondérée pour rendre compte de la qualité de son inscription dans les problématiques contemporaines.

Avant de refermer cette étude, il nous faut encore répondre d'un engagement que nous avons contracté volontairement en l'ouvrant. Y répondre ne serait-ce que brièvement. Qu'en a-t-il été, du moins pour nous, de cette expérience qui a supposé la mise en danger réciproque de l'écriture critique et de l'écriture romanesque ? L'identification captatrice entre l'auteur autofictionnel et son lecteur, chère à Doubrovsky, affecte les personnages lodsians à l'intérieur-même des fictions. Ainsi est-elle d'abord ici le piège du texte. Sven en est la plus vertigineuse manifestation, mais les fausses noces de Martin avec Marieka, la fille de son premier amour, Yannou qui conduit Lise dans la chambre de ses parents, offrent d'autres illustrations de cette duplicité. L'intégrité de son *moi* que s'efforce de défendre Eric Feuguet est une autre façon de rendre compte de cette menace qui pèse sur l'identité. Ces personnages attendent de l'autre qu'il soit différent de ce qu'il est. Il aurait été hasardeux et cruel de prêter à l'écrivain le même *mode d'être* que celui de ses personnages. Par ailleurs, en acceptant le croisement des regards, Jean Lods nous a permis, et cela ne s'est pas fait sans résistances affectives, d'assister à ce qui pourrait ressembler à un deuil, celui du lecteur idéal qui habitait jusque-là son écriture. Pour ne pas céder à cette identification droubovskyenne, confronter les deux écritures, critique et autocritique, dès le début de nos recherches, a été certainement bénéfique pour la poursuite de nos travaux. Néanmoins, cela n'a pas été sans quelques vertiges. Lors de notre relecture de ce travail, nous sommes surpris à entendre, de ci de là, une langue à la fois étrange et familière, excessivement gloutonne, dévoratrice d'analyses et de démarches, qui « visent à disséquer » dirait probablement Jean Lods (puisse-t-il nous sermonner encore longtemps). Une sourdine comme une réplique.

Bibliographie

Corpus étudié :

Œuvre romanesque de Jean Lods :

Le Silence des autres, Paris : La Pensée universelle, 1973, 96 p.

La Part de l'eau, Paris : Gallimard, 1977, 228 p.

La Morte saison, Paris : Gallimard, 1980, 240 p.

Le Bleu des vitraux, Paris : Gallimard, 1987, 202 p.

Sven, Paris : Calmann-Lévy, 1991, 225 p.

Quelques jours à Lyon, Paris : Calmann-Lévy, 1994, 264 p.

Mademoiselle, Vénissieux : Editions Paroles d'Aube, en coédition avec Grand Océan, Saint-Denis, 1994, 104 p.

Nouvelle

« Clair de lune », in *Chants pour une île qui n'existe pas*, Saint-Denis (La Réunion) : Editions UDIR 1992, p. 85-95.

Tapuscrits non publiés

Cousine, tapuscrit confié par l'auteur, mai 1997.

La Prince, tapuscrit confié par l'auteur, octobre 1998.

Depuis le temps, tapuscrit confié par l'auteur, mai 2002.

Conférences données par l'auteur :

❖ « L'Espoir transculturel : Ecriture et déracinement », prononcée à Saint Gilles les Bains, 7 juillet 1988, *L'Espoir transculturel, cultures, exils et folies dans l'Océan Indien*, Tome 1 : *Santé mentale, représentation de la maladie et itinéraires thérapeutiques*, sous la direction de Jean-François Reverzy, Paris : coédition INSERM, ARRPPPOI, L'Harmattan (Indiaocéanique, collection dirigée par Jean-Claude Carpanin Marimoutou) 1990, 269 p.

❖ « L'Être et l'Écrit », prononcée à Saint Pierre, 10 décembre 1994.

Essai sur la création et l'écriture :

❖ « Enfermement de l'écriture », décembre 1997.

Sur Jean Lods :

DODILLE (Norbert), *Océan Indien*, disponible sur : http://www.adpf.asso.fr/addpf-publi/folio/mondes_francophones/10.pdf, 27 p.

GENDRE (Annick), « L'Espace d'une vie : biographie-fiction de Jean Lods », titre initial : « Jean Lods, l'homme, l'écrivain », disponible sur : <http://www.dunericivelaudre.free.fr>

JOUBERT (Jean-Louis), « Jean Lods, Réunionnais par l'écriture », in *Littératures de l'Océan Indien*, Vanves : EDICEF 1991, disponible sur : <http://www.bibliothèque.refer.org/html/lit01/14-6.htm>

MARIMOUTOU (Carpanin), *Le Roman réunionnais. Une problématique du Même et de l'Autre. Essai sur la poétique du texte romanesque en situation de diglossie*, Thèse pour le doctorat d'Etat, sous la direction de M. le Professeur Robert Laffont, 1990, disponible sur : http://litterature-reunionnais.univ-reunion.fr/medias/document/these_le_roman_reunionnais_une_problematique_du_meme_et_de_l_autre/roman_reunionnais.doc

SAMLONG (Jean-François), « Le Silence de la maison de mort », in *L'Insularité, thématique et représentation*, Actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, avril 1992, Paris : Editions L'Harmattan 1995, 480 p., textes réunis par Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault.

Francophonie et océan Indien :

AGENOR (Monique), *Comme un vol de papang'*, Paris : Le Serpent à Plumes (Collection Fiction Française) 1998, 253 p.

ASHCROFT (Bill), GRIFFITHS (Gareth), TIFFIN (Helen), *The Empire writes back, theory and practice in post-colonial literatures*, London and New York : Routledge (New Accents) 1989, 247 p.

BENIAMINO (Michel), *L'Imaginaire réunionnais (Recherches sur les déterminations constitutives du rapport entre les sujets et l'île)*, thèse de troisième cycle, 1985 ; « Le problème du narcissisme » p. 420, « Le problème du père et la quête du héros solaire » p. 613, « Le thème du lignage » p. 750, « Le problème du père dans la littérature » p. 761, « Les deux problématiques de l'identité » p. 777.

BLANCHARD (Pascal), *L'Autre et nous : Scènes et types*, Paris : Achac & Syros 1995, sous la direction de Pascal Blanchard, Stéphane Blanchoin, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Hubert Gerbeau, sous-titre : *Anthropologues et historiens devant les représentations des populations colonisées, des ethnies, des tribus et des races depuis les conquêtes coloniales*, 279 p.

COMBE (Dominique), *Poétiques francophones*, Paris : Hachette Supérieur (Contours Littéraires) 1995, 176 p.

Encyclopédie de La Réunion, Cultures et traditions, Saint-Denis : Livres-Réunion 1980, volume 6, « La Religion malabar », p. 51-68, « La Vierge Noire », p. 83-85, collection dirigée par Robert Chaudenson, 137 p.

- GAUVIN (Axel), *L'Aimé*, Paris : Editions du Seuil 1990, 254 p.
- HUMBERT (Marie-Thérèse), *A l'autre bout de moi*, Paris : Stock (Roman) 1979, 464 p.
- La Volkameria*, Paris : Stock (Le Livre de poche) 1993, 576 p.
- JOUBERT (Jean-Louis), « Iles et exils (sur l'imaginaire littéraire aux Mascareignes) », in *Itinéraires et contacts de cultures, Littératures insulaires : Caraïbes et Mascareignes*, Paris : L'Harmattan 1983, n°3, p. 149-154.
- JOUBERT (Jean-Louis), LECARME (Jacques), TABONE (Eliane), *Les Littératures francophones depuis 1945*, Paris : Bordas 1990, 384 p.
- LACPATIA (Firmin), *Adzire ou le prestige de la nuit*, édition Orphie (Les Classiques populaires de l'Océan Indien) 1988, 164 p.
- LECONTE DE LISLE (Charles), *Poèmes tragiques*, Paris : Alphonse Lemerre 1884 (1^{ère} édition), 244 p.
- Poèmes barbares*, Paris : Gallimard (NRF Poésie Gallimard) 2002, 368 p.
- LE CLEZIO (J.M.G.), *Le Chercheur d'or*, Paris : Gallimard (Folio) 1991, 382 p.
- Mondo et autres histoires*, Paris : Gallimard (Folio) 1991, 318 p.
- MAHE (Marguerite- Hélène), *Sortilèges créoles, Eudora ou l'île enchantée*, Saint-Denis : Université de La Réunion 1985, 201 p.
- MANGLOU (Yves), *Grand-Mère Kalle, légende de la sorcière de l'océan Indien qui hante encore l'imaginaire des enfants créoles*, Saint-Denis, Orphie, 2006, 127 p.
- MARIMOUTOU (Carpanin), *L'Ile / écriture, Ecriture du désir, écriture de l'île, mauvaise conscience et quête de l'identité dans la poésie réunionnaise de langue française, Sainte-Clotilde (La Réunion) : Association des écrivains réunionnais 1981*, 170 p.
- « La Faille des origines : de l'autobiographie, du métissage et du secret », *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris : L'Harmattan ; Bordeaux : CELFA 1996, colloque du 21-23 mai 1994, p. 93-109, 352 p.
- MATHIEU-JOB (Martine), *Littératures francophones : définitions de champs et d'instruments d'analyse*, « Synthèse pour l'Habilitation à diriger les recherches », Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, décembre 1994, 60 p.
- Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Paris : L'Harmattan ; Bordeaux : CELFA 1996, Actes du Colloque de Bordeaux [21, 22 et 23 mai 1994], textes réunis et présentés par Martine Mathieu-Job, 352 p.
- « Créolisation et histoires de familles, remarques sur les conceptions littéraires réunionnaises », *Etudes créoles*, volume X, n°1, 1987, p. 62-71.
- MOURA (Jean-Marc), *L'Image du tiers monde dans le roman français contemporain*, Paris : Presses Universitaires de France (Ecriture) 1992, 320 p.

Littératures francophones et théorie postcoloniale, Paris : Presses Universitaires de France (Écritures francophones) 1999, 176 p.

Exotisme et lettres francophones, Paris : Presses Universitaires de France (Écriture) 2003, 224 p.

PINGRE (Alexandre-Gui), *Voyage à Rodrigue, Le Transit de Vénus de 1761, La mission astronomique de l'Abbé Pingré dans l'Océan Indien Saint-Denis*, Université de La Réunion, Paris, Le Publieur, 2004, 373 p.

RACAULT (Jean-Michel), *L'Île, territoire mythique*, « De l'île réelle à l'île mythique : Bernardin de Saint-Pierre et l'Île de France », p. 79-98, Paris : Aux Amateurs de Livres 1989, 184 p.

SAMLONG (Jean-François), *Madame Desbassayns*, Schœlcher (Martinique) : Jacaranda 1985, 272 p.

Anthologie du roman réunionnais, Paris : Séghers 1991, 230 p.

L'Arbre de violence, Paris : Grasset 1994, 224 p.

L'Empreinte française, Paris : Editions du Rocher / Le Serpent à Plumes (Collection Fiction Française) 2005, 210 p.

VIGNAT (Pascal) et SACHE (Ivan), site disponible sur : <http://www.cruflags.com/fotw/flags/re-salaz.html>

Œuvres retenues en vue d'une approche paradigmatique :

Continent africain et Antilles :

CHAMOISEAU (Patrick), *Solibo Magnifique*, Paris : Gallimard (Folio) 1997, 256 p.

COETZEE (John-Maxwell), *Au Cœur de ce pays*, Paris : Le Serpent à Plumes (Motifs) 2003, 224 p.

HAMPÂTE BÂ (Amadou), *L'Étrange destin de Wangrin*, Paris : Christian Bourgois 1992 (1^{ère} édition 1979), 464 p.

AmKoullé, l'enfant peul, Paris : Actes Sud ; Labor ; L'Aire (Babel) 1992, 544 p.

Continent européen :

BLANCHOT (Maurice), *L'Amitié*, Paris : Gallimard 1971, 100 p.

Après-coup., précédé du *Ressassement éternel*, Paris : Les Editions de Minuit 1983, 104 p.

L'Attente, l'oubli, Paris : Gallimard (L'Imaginaire) 2000, 128 p.

- BUZZATI (Dino), *Le Désert des Tartares*, Paris : Laffont (La Livre de Poche) 1950, 256 p.
- CALVINO (Italo), *Le Baron perché*, Paris : Editions du Seuil (Points) 1980, 288p.
- CONRAD (Joseph), *Au Cœur des ténèbres*, Paris : GF Flammarion 1989, 224 p.
- DOUBROVSKY (Serge), *Fils*, Paris : Grasset (Livres de Poche) 1977, 468 p.
- Le Livre Brisé*, Paris : Gallimard (Folio) 2003, 611 p.
- « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse », in *Parcours critique*, Paris : Editions Galilée 1980 (première parution : Cahier confrontation n°1 1979), p. 165-201, 235 p.
- DUJARDIN (Edouard), *Les Lauriers sont coupés*, Paris : Le Dilettante 1989, 116 p., première édition définitive 1924 chez Albert Messein, éditeur, préface de Valéry Larbaud.
- DURAS (Marguerite), *Un Barrage contre le Pacifique*, Paris : Editions Gallimard (Folio Plus) 1999, 400 p.
- La Maladie de la mort*, Paris : Les Editions de Minuit 2002, 64 p.
- GOMBROWICZ (Witold), *Ferdynand*, Paris : Christian Bourgois (10/18, Domaine étranger) 1973, traduit du polonais par Georges Sédire, 320 p.
- GRACQ (Julien), *Le Rivage des Syrtes*, Paris : José Corti, 1992, 328 p.
- HESSE (Hermann), *Siddhartha*, Paris : Grasset (Le Livre de Poche) 2005, 160 p.
- KAFKA (Franz), *Lettre au père*, Paris : Gallimard (Folio) 2002, 108 p.
- Brief an der Vater*, Frankfurt : Fischer Taschenbuch Verlag (Originalfassung) 2002, 96 p.
- LEIRIS (Michel), *L'Age d'homme*, Paris : Gallimard (Folio) 1997, 224 p.
- MALRAUX (André), *La Condition humaine*, Paris : Gallimard (Folio Plus) 2000, 416 p.
- NERVAL (Gérard de), *La Main enchantée*, Paris : Le Livre de Poche (Les Classiques d'aujourd'hui) 1994, 95 p.
- Les Filles du feu, Les Chimères*, Paris : Garnier Flammarion 1994, 448 p.
- NEZVAL (Vitezlav), *Antilyrique*, Paris : Editions GLM 1936, 9 p.
- RIMBAUD (Arthur), *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*, Paris : Gallimard (Poésie / Gallimard), 1989, 304 p.
- SHAKESPEARE (William), *Hamlet*, Paris: Aubier (Domaine anglais bilingue) 1988, 432 p.
- SIMON (Claude), *La Route des Flandres*, Paris : Les Editions de Minuit 1997, 320 p.
- Le Jardin des plantes*, Paris : Les Editions de Minuit 1997, 378 p.
- TIECK (Ludwig), *Rüchberg*, Paris : Aubier Montaigne 1977, 163 p.

TOURNIER (Michel), *Le Roi des Aulnes*, Paris : Gallimard (Folio) 1994, 608 p.

Continent américain :

BIOY CASARES (Adolfo), *L'Invention de Morel*, Paris : Robert Laffont (Bouquins) 2001, 788 p.

BORGES (Jorge Luis), *L'Aleph*, Paris : Gallimard (L'imaginaire) 1997 (1^{ère} édition 1977), 224 p.

ROY (Gabrielle), *La Détresse et l'enchantement*, Paris : Arléa 1986, 516 p.

Textes fondateurs :

BIARDEAU (Madeleine), PETERFALVI (Jean-Michel), *Le Mahābhārata*, Paris : Flammarion (Garnier Flammarion) 1985 et 1986, volumes 1, 384 p., volume 2, 384 p.

CHOURAQUI (André), *La Bible*, éditions Desclée de Brouwer 2001, 2432 p.

Essais d'écrivains :

ARTAUD (Antonin), *Le Théâtre et son double*, Paris : (Idées) Gallimard 1966, 256 p.

BLANCHOT (Maurice), *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard (Folio Essais) 1988, 384 p.

Le Livre à venir, Paris : Gallimard (Folio Essais) 1998, 352 p.

Une Voix venue d'ailleurs, Paris : Gallimard (Folio Essais) 2002, 160 p.

BONNEFOY (Yves), *L'Improbable et autres essais*, Paris : Gallimard (Folio Essais) 1992, 368 p.

BORGES (Jorge Luis), *L'Art de la poésie*, Paris : Gallimard (Arcades) 2002, traduit de l'anglais par André Zavriew, préface d'Hector Biancotti, 140 p.

CALVINO (Italo), *Leçons américaines*, Paris : Gallimard (Folio) 1997, sous-titre *Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, 206 p.

DOUBROVSKY (Serge), *Autobiographiques, de Corneilles à Sartre*, Paris : Presses Universitaires de France (Perspectives critiques) 1988, 168 p.

KUNDERA (Milan), *L'Art du roman*, Paris : Gallimard (Nouvelle Revue Française) 1986, 202 p.

MAALOUF (Amin), *Les Identités meurtrières*, Paris : Grasset (Livre de poche) 2002, n° 15005, 192 p.

NIZON (Paul), *Marcher à l'écriture*, Arles : Editions Actes Sud Hubert Nyssen 1991, 181 p.

Critiques et essais littéraires :

ABOLGASSEMI (Maxime), « Contrefaction », disponible sur : <http://www.fabula.org/atelier.php?Contrefaction>

« La contrefaction dans *Jacques le Fataliste* », *Poétique*, avril 2003, n°134, p. 223-237.

AUERBACH (Erich), *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris : Gallimard (Bibliothèque des idées) 1973, traduit de l'allemand par Cornelius Heim, 564 p.

« L'Autoportrait », *Encyclopédie Universalis, Thesaurus*, tome I, p. 282.

BACHELARD (Gaston), *La Poétique de la rêverie*, Paris : Presses Universitaires de France (Quadrige) 1993, troisième édition, 184 p.

La Poétique de l'espace, Paris : Presses Universitaires de France (Quadrige) 1998, septième édition, 220 p.

L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière, Paris : Librairie José Corti (Le Livre de poche, Biblio Essais) 1993, 29-56 p.

La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité, Paris : Librairie José Corti 1997, 346 p.

BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard (Tel) 1994, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, 492 p.

BARTHES (Roland), *Le Degré Zéro de l'écriture*, Paris : Seuil (Points Essais) 1972, 192 p.

« Analyse structurale du récit », p. 7-57, *Poétique du récit*, Paris : Seuil (Points Essais) 1977, 194 p.

Fragments d'un discours amoureux, Paris : Editions du Seuil (Tel quel) 1977, 208 p.

« L'Effet de réel », p. 81-90, *Littérature et réalité*, collectif : BERSANI, HAMON, RIFFATERRE, WATT, Paris : Seuil (Points) 1982, 194 p.

COHN (Dorrit), *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris : Seuil (Poétique) 1981 (pour la traduction française), 316 p.

« Métalepse et mise en abîme », in *Vox Poetica*, disponible sur : <http://www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm>

COLLOT (Michel), « Thématique et psychanalyse », p. 213-233, *Territoires de l'imaginaire, pour Jean-Pierre Richard*, Paris : Seuil 1986, 256 p., textes réunis par Jean-Claude Mathieu.

CONTIVAL (Isabelle), « Versions et inversions de l'ogre dans *Le Roi des aulnes* de Michel Tournier », p. 333-349.

COUTURIER (Maurice), *La Figure de l'auteur*, Paris : Seuil (Poétique, collection dirigée par Gérard Genette) 1995, 268 p.

DELEUZE (Gilles), *Logique du sens*, Paris : Editions de Minuit (Critique) 2005, 400 p.

DIDIER (Béatrice), « Les Blancs de l'autobiographie », p. 137-156, *Territoires de l'imaginaire, pour Jean-Pierre Richard*, Paris : Seuil 1986, 256 p., textes réunis par Jean-Claude Mathieu.

DUBOIS (Claude- Gilbert), *Problèmes de l'utopie*, Paris : Archives des lettres modernes (Etudes critiques et histoires littéraires) 1968, chapitre II : L'Île, 64 p.

Une Mythologie de l'inceste : les transgressions familiales et leurs métamorphoses mythiques dans la famille des Hérodes, Bordeaux : Eidolon octobre 1986, 255 p.

DUGAST (Francine), *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930*, thèse présentée devant l'université de Paris IV le 27.06.1977, Atelier Reproduction des thèses Université Lille III, Diffusion Presses Universitaires de Lille 9, rue Auguste Angellier, 2 volumes, 406 p. et 474 p.

DUPRIEZ (Bernard), *Gradus, Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris : Union Générale d'éditeurs (10/18) 1984, 544 p.

DURAND (Gilbert), *L'Imagination symbolique*, Paris : Presses Universitaires de France (Quadrige) 1993 [3^{ème} édition], 136 p.

« Les Fondements de la création littéraire », *Les Enjeux, Encyclopaedia Universalis*, volume 1, p. 391-400.

ECO (Umberto), *L'Oeuvre ouverte*, Paris : Seuil (Points) 1965 (pour la traduction française), 316 p.

ESCARPIT (Denise) & POULOU (Bernadette), *Le Récit d'enfance*, Actes du colloque de NUL/CRALEJ, Bordeaux octobre 1992, Paris : Edition du Sorbier 1993, 312 p.

GENETTE (Gérard), *Figures I*, Paris : Seuil (Points Essais) 1976, 274 p.

Figures II, Paris : Seuil (Points Essais) 1979, 312 p.

Figures III, Paris : Seuil (Poétique) 1972, 286 p.

Nouveau discours sur le récit, Paris : Seuil (Poétique) 1983, 106 p.

Métalepse, de la figure à la fiction, Paris : Editions du Seuil (Poétique) 2004, 144 p.

GIRARD (René), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Bernard Grasset (Pluriel, fondée par Georges Liébert & dirigée par Pierre Vallaud) 1997, 360 p.

GUSDORF (Georges), *Lignes de vie 2 : Auto –bio –graphie*, Paris : Odile Jacob 1990, XIII-478-XI p., deuxième partie « Autos », pages 141-318.

Lignes de vie 1 : Les Ecritures du moi, Paris : Odile Jacob 1991, 420 p.

« De l'Autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, novembre-décembre 1975, p. 957-997.

HAMON (Philippe), *Du Descriptif*, Paris : Hachette (Supérieur Université, recherches littéraires) 1993, 248 p.

HOGHE (Raimund), *Histoires de théâtre dansé*, Paris : L'Arche Editeur 1998, 192 p.

Individualisme et autobiographie en Occident, Bruxelles : Edition de l'Université de Bruxelles 1983, Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle [10-20 juillet 1979], sous la direction de Claudette Delhez-Sarlet et Maurizio Catani, 293 p.

JACCOMARD (Hélène), « Que brise le Livre brisé de Serge Doubrovsky ? », p. 37-51, in *Le Montage littéraire*, Paris : Larousse 1993, revue n°92.

JALLAT (Jeannine), « Le Paysage et sa fiction, pour un imaginaire du lieu romanesque », p. 85-94, *Territoires de l'imaginaire, pour Jean-Pierre Richard*, Paris : Seuil 1986, 256 p., textes réunis par Jean-Claude Mathieu.

JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris : Presses Universitaires de France (Ecriture, collection dirigée par Béatrice Didier) 1992, 272 p.

KOKKOS (Yannis), *Le Scénographe et le héron*, Paris : Acte Sud (Le Temps du théâtre) 2004, troisième édition, 224 p.

LECARME (Jacques) & VERCIER (Bruno), *L'Autobiographie*, Paris : Armand Colin (Collection U Lettres) 1999 (2^{ème} édition), « Premières personnes », p. 54-67, « Autofictions », p. 267-283, 320 p.

LE GOFF (Jacques), *Pour un autre moyen âge : temps, travail et culture*, Paris : Gallimard (Tel) 1991, 432 p., « L'Occident médiéval et l'océan Indien : un Horizon onirique », p. 280-298.

LE GOFF (Jean Pascal), *L'Ile, territoire mythique*, Paris : Aux Amateurs de Livres 1989 « L'Ile déserte, territoire mythique du XVIII^{ème} siècle », p. 101-113, 184 p.

LEJEUNE (Philippe), *L'Autobiographie en France*, Paris : Armand Colin (U2) 1971, 272 p.

Le Pacte autobiographique, Paris : Seuil (Poétique) 1975, 361 p.

Je est un autre, Paris : Seuil (Poétique) 1980, 333 p.

Moi aussi, Paris : Seuil (Poétique) 1986, 349 p.

« Peut-on innover en autobiographie ? », *L'Autobiographie*, Paris : Les Belles Lettres 1988, p. 67-100.

LESSING, *Laocoon*, Paris : Hermann Editeurs des sciences et des arts (Savoir : sur l'art) 1997, 240 p.

LOTMAN (Iouri), *La Structure du texte artistique*, Paris : Gallimard (Nouvelle Revue Française) 1973, 415 p., traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret, Joël Yong, préface de Henri Meschonnic.

LOUPPE (Laurence), *Poétique de la danse contemporaine*, Paris : Contredanse (La Pensée du Mouvement) 2000, deuxième édition complétée, 392 p.

MATHIEU-COLAS (Michel), « Récit et Vérité », *Poétique* n°80 (novembre 1989), p. 387-402

- MAURON (Charles), *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris : José Corti 1962, 380 p.
- MAY (Georges), *L'Autobiographie*, Paris : Presses Universitaires de France 1979, 229 p.
- MESCHONNIC (Henri), *Modernité Modernité*, Paris : Gallimard (Folio Essais) 1993, 320 p.
- MIGUET-OLLAGNIER (Marie), « Critique / autocritique / autofiction », *Les Lettres romanes*, Louvain : Edition Université catholique de Louvain 1989, p. 195-208 p., tome XLIII n°3.
- « Un Amour de soi : Doubrovsky et Proust ou le père profané », p. 69-87, in *Les Lettres romanes*, Louvain : Université catholique de Louvain 1992, tome XLVI n°12.
- MOUREAU (François), *L'Ile, territoire mythique*, Paris : Aux Amateurs de Livres 1989, préface, p. 9 et sqq., 184 p.
- NEYRAUT (Michel), PONTALIS (Jean-Bertrand), LEJEUNE (Philippe), *L'Autobiographie*, Rencontres psychanalytiques d'Aix-en Provence 1987, Paris : Les Belles Lettres 1990, 171 p.
- PINGAUD (Bernard), *L'Expérience romanesque*, Paris : Gallimard (Idées) 1983, 288 p.
- « L'Écriture et la cure », *La Nouvelle Revue Française*, Paris : Gallimard octobre 1970, p. 144-163.
- POMMIER (Gérard), *Naissance et renaissance de l'écriture*, Paris : Presses Universitaires de France (Écriture, dirigée par Béatrice Didier) 1993, 1^{ère} édition, 384 p.
- RICARDOU (Jean), *Le Nouveau Roman* suivi de *Les Raisons de l'ensemble*, Paris : Editions du Seuil 1990, 258 p.
- ROBERT (Marthe), *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard (Tel) 1995, 366 p.
- ROPARS-WUILLEUMIER (Marie-Claire), *Écraniques, Le film du texte*, Lille : Presses Universitaires de Lille (Problématiques) 1990, 232 p.
- Ecrire l'espace*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes (Esthétiques hors cadre) 2002, 184 p.
- ROUSSET (Jean), *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, Paris : José Corti 1972, 159 p.
- SARRAUTE (Nathalie), *L'Ère du Soupçon*, Paris : Gallimard (Folio Essais) 1987, 162 p.
- SERREAU (Geneviève), *Histoire du nouveau théâtre*, Paris : Gallimard (Idées) 1981, 192 p.
- SONREL (Pierre), *Traité de scénographie, évolution du matériel scénique, inventaire et mise en œuvre du matériel scénique actuel, technique de l'établissement des décors, perspective théâtrale, autres scènes en usage*, Paris : Librairie Théâtrale 2001, 320 p.
- STANISLAVSKI (Constantin), *La Formation de l'acteur*, Paris : Petite Bibliothèque Payot 1998, 320 p.
- STAROBINSKI (JEAN), *La Relation critique*, Paris : Gallimard 1989, « Le Style de l'autobiographie »,

p. 82-98.

STEIN (Herbert), « Das Labyrinthsymbol und das psychoanalytische Symbolverständnis » (« Le Symbole du labyrinthe et le sens du symbolisme psychanalytique »), *Archiv für Religionspsychologie*, 1988, volume 18, p. 9-18.

STEINER (George), *Extraterritorialité, Essai sur la littérature et la révolution du langage*, Paris : Hachette Littératures (Pluriel) 2003, 288 p.

TODOROV (Tzvetan), *La Notion de littérature et autres essais*, Paris : Seuil (Points Essais) 1987, 194 p.

Poétique de la prose, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris : Seuil (Points Essais) 1990, 192 p.

La Conquête de l'Amérique. La Question de l'autre, Paris : Seuil (Points Essais) 1991, 360 p.

VACCARINO (Elisa) ; CASINI ROPA (Eugenia); SCHLICHER (Susanne), *Pina Bausch, Parlez-moi d'amour, Un Colloque*, Paris : L'Arche Editeur 1995, 192 p.

VITOUX (Pierre), *Discussion critique*, « Le Jeu de la focalisation », p. 359-368.

WELLEK (René), *La Théorie Littéraire*, Paris : Edition du Seuil (Poétique, Les Genres Littéraires) 1971, 399 p., p. 318-333.

Approches Linguistiques, stylistiques et grammairiennes :

ADAM (Jean-Michel), *Les Textes : types et prototypes, récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris : Editions Nathan (Linguistique) 1996, 224 p.

BÉNABEN (Michel), *Manuel de linguistique espagnole*, Paris : Ophrys 1993, p. 174-180.

BENVENISTE (Emile), *Problèmes de linguistique générale I*, Paris : Gallimard (Tel) 1996, premier dépôt légal 1976, 358 p.

Problèmes de linguistique générale II, Paris : Gallimard (Tel) 1997, 286 p.

Le Vocabulaire des institutions indo-européennes, 1, économie, parenté, société, Paris : Les Editions de Minuit 1998, 384 p.

BORDAS (Eric), *Les Chemins de la métaphore*, Paris : Presses Universitaires de France (Etudes littéraires recto-verso) 2003, 128 p.

BOUZET (Jean), *Grammaire espagnole*, Paris : Belin 2006, p. 950 et p. 970.

BRESSON (Daniel), *Grammaire d'usage de l'allemand contemporain*, Paris : Hachette (Hachette Supérieur) 1996, 352 p.

DENIS (Delphine), SANCIER-CHATEAU (Anne), *Grammaire du français*, Paris : Le Livre de poche (Les Usuels de poche) 1995, 550 p.

DÉTRIE (Catherine), *Du Sens dans le processus métaphorique*, Paris : Honoré Champion éditeur (Lexica, Mots et Dictionnaire N°5) 2001, 305 p.

DUCROT (Oswald) & TODOROV (Tzvetan), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil (Points) 1979, 482 p.

FONTANIER (Pierre), *Les Figures du discours*, Paris : Flammarion (Champs) 1977, 508 p.

FOURNIER (Nathalie), *Grammaire du français classique*, Paris : Belin (Lettres Belin Sup) 1998, 448 p.

GARDES-TAMINE (Catherine), « La métaphore, entre *translatio* et *translatum* », publication inédite des notes de Joelle Gardes-Tamine à la *5th international conference on researching and applying metaphor*, (RAAM), Paris 13, septembre 2003, url : <http://www.info-metaphore.com/articles/gardes-tamine.html>

GREIMAS (A. J.), « Pour une sémiotique topologique », Paris : Editions Denoël /Gonthier 1979, *Sémiotique de l'espace, architecture, urbanisme, sortir de l'impasse*, p. 11-43.

GREVISSE (Maurice), *Le Bon usage, grammaire française*, Paris : Editions Duculot 1991, 1770 p.

JAKOBSON (Roman), *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris : Seuil 1966, « Du Réalisme artistique », p. 98-108, textes réunis et présentés par Tzvetan Todorov, 320 p.

Essais de Linguistique Générale, I. Les Fondations du langage, Paris : Les Editions de Minuit (Double) 1963, 260 p.

KERBRAT-ORRECHION (Catherine), *L'Enonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin (U Linguistique) 199è (3^{ème} édition), 290 p.

LEMELIN (Jean-Marc), « Le Parcours génératif », disponible sur : <http://www.ucc.mun.ca/~lemelin/recit.htm#mod>

LITTRE (Emile), *Dictionnaire de la langue française*, abrégé du *Dictionnaire de Littré*, Paris : Librairie Générale Française (Classiques Modernes, Le Livre de Poche) 1990, 1952 p.

KRISTEVA (Julia), *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil (Points Essais) 1978, 320 p.

MORIER (Henri), *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris : Presses Universitaires de France 1998, 5^{ème} édition revue et augmentée, p. 687-690 ; p. 690-762.

PIAGET (Jean), *Le Structuralisme*, Paris : Presses Universitaires De France (Que sais-je ?) 1992, 128 p.

RIEGEL (Martin), PELLAT (Jean-Christophe), RIOUL (René), *Grammaire méthodique du français*, Paris : Presses Universitaires de France (Quadrige). 2002, 648 p.

SAUSSURE (Ferdinand de), *Cours de linguistique générale*, Paris : Grande Bibliothèque Payot 1996, 526 p.

SCHLANGER (Jacques), *L'Activité théorique*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin (Problèmes et controverses) 1983, 136 p.

SPITZER (Léo), *Etudes de style*, Paris : Gallimard (Tel) 1980, 534 p.

SUHAMY (Henri), *Les Figures de style*, Paris : Presses Universitaires de France (Que sais-je ? n°1889) 1992, 128 p.

Approches psychologiques et psychanalytiques :

ABRAHAM (Karl), « L'Araignée, symbole onirique », Belgique : Mons 1983, in *Cahiers internationaux du symbolisme, Images et idéologies II*, p. 146-150.

BAUDRY (Jean-Louis), « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications*, 1975, n°23, « Psychanalyse et cinéma », p. 56-72.

BERRY (Nicole), « Portraits de demeures, *Un Essai psychanalytique* », Belgique : Mons 1983, in *Cahiers internationaux du symbolisme, Images et idéologies II*, p. 295-302.

BETTELEIM (Bruno), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris : Robert Laffont (Pocket) 1999, 480 p.

BRANDIBAS (Jacques), « Psychothérapies d'enfants à la Réunion, une négociation avec les morts ? », *Institutions et cultures, les enjeux d'une rencontre*, Paris : L'Harmattan (Questions contemporaines) 2003, p. 69-92.

ELIACHEF (Catherine) et HEINICH (Nathalie), *Mères-filles, une relation à trois*, Paris : Albin Michel (Le Livre de Poche) 2004, 416 p.

FANON (Franz), *Peau noire masques blancs*, Paris : Seuil (Points Essais) 1975, « Du Prétendu complexe de dépendance du décolonisé », p. 67-87, 192 p.

FREUD (Sigmund) & BREUER (Joseph), *Etudes sur l'hystérie*, Paris : Presses Universitaires de France (Bibliothèque de psychanalyse) 1985, première édition 1956, traduit de l'allemand par Anne Berman, 260 p.

FREUD (Sigmund), *Introduction à la psychanalyse*, Paris : Payot (Petite Bibliothèque Payot) 1974, traduit de l'allemand avec l'autorisation de l'auteur par le Dr. S. Jankélévitch, 448 p.

Sur le Rêve, Paris : Gallimard (Folio Essais) 1988, traduit de l'allemand par Cornélius Heim : *Über den Traum* 1901, 160 p.

L'Inquiétante étrangeté et autres essais, Paris : Gallimard (Connaissance de l'inconscient) 1988, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, 344 p.

Trois essais sur la théorie sexuelle, Paris : Gallimard (Folio Essais) 1989, traduit de l'allemand par Philippe Koepfel, 224 p.

La Vie sexuelle, Paris : Presses Universitaires de France (Bibliothèque de psychanalyse) 1995, première édition 1969, traduit de l'allemand notamment par Denise Berger, Jean Laplanche, 164 p.

L'Homme aux Loups, Paris : Presses Universitaires de France (Quadrige) 1990, traduit de l'allemand Jeanine Altounian et Pierre Cotet, 126 p.

Essais de psychanalyse, Paris : Payot (Petite Bibliothèque Payot) 1997, traduit de l'allemand sous la responsabilité d'André Bourguignon, 292 p.

Métopsychoanalyse, Paris : Gallimard (Folio Essais) 1997, 192 p., traduit par Laplanche & Pontalis.

Névrose, psychose et perversion, 10^{ème} édition, Paris : Presses Universitaires de France 1997, 312 p.

Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen, Paris : Gallimard (Folio Essais) 1998, composition : 1907, traduit de l'allemand par Paule Arbex & Rose- Marie Zeitlin, 274 p.

L'Homme aux rats, 1^{ère} édition, Paris : Presses Universitaires de France (Quadrige) 2000, traduit de l'allemand par Pierre Cotet et François Robert, 96 p.

GOMBRICH (Ernst Hans), *L'Art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris : Phaidon 2002, 6^{ème} édition, 388 p.

KLEIN (Mélanie), *Envie et gratitude*, Paris : Gallimard (Tel) 1994, traduit de l'anglais par Victor Smirnoff, 238 p.

LACAN (Jacques), *Ecrits I*, Paris : Seuil (Points Essais) 1970, 320 p.

Ecrits II, Paris : Seuil (Points Essais) 1971, 256 p.

De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité, Paris : Seuil (Points Essais) 1980, 382 p., « Critique de la personnalité psychologique », 31-54 p.

Le Séminaire III : Les Psychoses, Paris : éditions du Seuil (Le Champ freudien, collection dirigée par Jacques Lacan) 1981, 374 p.

Le Séminaire XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris : Seuil (Points Essais) 1990, 320 p., texte établi par Jacques-Alain Miller.

Le Séminaire XIV, La Logique du Fantôme, disponible sur : http://gaogoa.free.fr/Seminaires_pdf/14-Logique%20du%20Fantome/XIV-01-LF16111966.pdf

LAPLANCHE (Jean) & PONTALIS (Jean-Bernard), *Fantôme originnaire, fantasmes des origines, origines du fantôme*, Paris : Hachette (Textes du XX^{ème} siècle, collection dirigée par Maurice Olender) 1990, 96 p.

Vocabulaire de la psychanalyse, Paris : Presses Universitaires de France (Quadrige) 2002, 524 p.

MALEVAL (Jean-Claude), *La Forclusion du Nom-Du-Père, Le concept et sa clinique*, Paris : Editions du Seuil (Champ freudien) 2000, 496 p.

MANNONI (Octave), *Psychologie de la colonisation, Prospéro et Caliban*, Paris : Seuil (Esprit Frontière ouverte) 1950, 232 p.

Prospéro et Caliban, psychologie de la colonisation, Paris : Editions universitaires (Les Jeux de l'inconscient, collection dirigée par Charles Baladier et Monique David-Ménard) 1984, 220 p.

Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène, Paris : Seuil (Points Essais) 1985, 322 p.

MELMAN (Charles), « Casa grande e senzala », *D'un Inconscient post-colonial, s'il existe*, Association Freudienne Internationale, Maison de l'Amérique Latine 1995, Colloque franco-brésilien, p. 7-12.

« Qu'est-ce qu'un lieu ? », disponible sur :
http://209.236.238.228/articles/article.php?id_article-00245

MEMMI (Albert), *Portrait du colonisé, Portrait du colonisateur*, Paris : Gallimard (Folio Actuel) 1966 (1^{ère} édition), 175 p.

MERLEAU-PONTY (Maurice), *Psychologie et pédagogie de l'enfant, cours de Sorbonne 1949-1952*, Paris : Verdier (Philosophie) 2001, 576 p.

METZ (Christian), *Le Signifiant imaginaire, psychanalyse et cinéma*, Paris : Christian Bourgois éditeur 2002, 374 p.

PONTALIS (Jean-Bernard), *Entre le rêve et la douleur*, Paris : Gallimard (Tel) 1992, 280 p.

ROGER (Alain), « Le Je paranoïaque », *Le Personnage en question*, 4^{ème} colloque du SEL, p. 45-52.

SIBONY (Daniel), *L'Entre-deux, l'origine en partage*, Paris : Seuil (La Couleur des idées) 1991, 416 p.

Le Corps et sa danse, Paris : Editions du Seuil (Points Essais) 1995, 432 p.

T. HALL (Edward), *La Dimension cachée*, Paris : Seuil (Points Essais) 1978, traduit de l'américain par Amélie Petita, postface de Françoise Choay, 258 p.

URDAPILETTA (Isabel), « Altérité et psychothérapie, L'Ile de la Réunion au carrefour des cultures », *Institutions et cultures, les enjeux d'une rencontre*, Paris : L'Harmattan (Questions contemporaines) 2003, p. 35-39.

WATZLAWICK (Paul), *La Réalité de la réalité, confusion, désinformation, communication*, Paris : Seuil (Points Essais) 1984, traduit de l'américain par Edgar Roskis, 256 p.

sous sa direction, *L'Invention de la réalité, contributions au constructivisme*, Paris : Gallimard (Points Essais), traduit de l'allemand par Anne-Lise Hacker, 384 p.

WATZLAWICK (Paul), HELMICK BEAVIN (Janet), JACKSON (Don D.), *Une logique de la communication*, Paris : Seuil (Points) 1979, traduit de l'américain par Janine Morche, 288 p.

WATLAWICK (Paul), WEAKLAND (John), FISCH (Richard), *Changements, paradoxes et psychothérapie*, Paris : Seuil (Points) 1981, traduit de l'anglais par Pierre Furlan, 192 p.

WINNICOTT (Donald Woods), *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris : Gallimard (Connaissance de l'inconscient) 1997, 212 p.

Pour une approche anthropologique et ethnopsychiatrique :

BENOIST (Jean), *Un Développement ambigu, structure et changement de la société réunionnaise*, Saint-Denis : Nouvelle Imprimerie Dyonisienne 1983, 204 p.

BRELICH (Angelo), *Histoire des religions*, Paris : Gallimard (La Pléiade) 1970, préface.

CHAUDENSON (Robert), *Magie et sorcellerie à La Réunion*, Saint-Denis : Livres-Réunion 1983, 133 p.

CHEVALIER (Jean), GHEERBRANDT (Alain), *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont ; Editions Jupiter (Bouquins) 1993, 1062 p.

DUMEZIL (Georges), *Mythe et épopée, l'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris : Gallimard (Bibliothèque des Sciences Humaines) 1986, 1^{er} dépôt légal : 1968, 672 p.

DURAND (Gilbert), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, 10^{ème} édition, Paris : Dunod 1990, 536 p.

ELIADE (Mircea), *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard (Folio Essais) 1957, 290 p.

Aspects du mythe, Paris : Gallimard (Folio Essais) 1988 [1^{er} dépôt légal], 256 p.

Le Mythe de l'éternel retour, 1^{ère} édition, Paris : Gallimard (Folio Essais) 1989, 192 p.

Images et symboles, Paris : Gallimard (Tel) 1994, sous-titre : *Essais sur le symbolisme magico-religieux*, avant-propos de Georges Dumézil, 248 p.

GOVINDAMA (Yolande), « La Fonction symbolique du culte de la déesse « Pétiaie » dans la mentalité des femmes hindoues de la Réunion », in *L'Espoir transculturel, cultures, exils et folies dans l'Océan Indien*, Tome 1 : *Santé mentale, représentation de la maladie et itinéraires thérapeutiques*, sous la direction de Jean-François Reverzy, Paris : coédition INSERM, ARRPPPOI, L'Harmattan (Indianocéanique, collection dirigée par Jean-Claude Carpanin Marimoutou) 1990, p. 157-162, 269 p.

« Les Pratiques d'apaisement et l'interprétation du temps d'endormissement à l'île de la Réunion », *Les Rituels du coucher de l'enfant, variations culturelles*, sous la direction d'Hélène E. Stork avec la collaboration de Drina Candilis-Huisman, Paris : ESF éditeur (La Vie de l'enfant) 1993, p. 131-149.

Le Corps dans le rituel, ethnopsychanalyse du monde hindou réunionnais, Issy-Les-Moulineaux : ESF éditeur (Ethnopsychologie, collection dirigée par Hélène E. Stork) 2000, 208 p.

LEVI-STRAUSS (Claude), *Anthropologie structurale*, Paris : Plon (Presse Pocket, Agora, dirigée par François Laurent) 1985, 480 p., « Langage et parenté », p. 43-115 ; « La Notion d'archaïsme en ethnologie », p. 119-139 ; « Magie et religion », p. 189-275.

Le Totémisme aujourd'hui, Paris : Presses Universitaires de France 1991, 160 p.

MEILLASSOUX (Claude), *Anthropologie de l'esclavage*, Paris : Presses Universitaires de France (Quadrige) 1986, 384 p.

NATHAN (Tobie), *L'Enfant ancêtre*, Grenoble : La Pensée sauvage (Bibliothèque d'ethnopsychiatrie) 2000, 304 p.

RUSCIO (Alain), *Le Credo de l'homme blanc*, Bruxelles : Editions complexe (Bibliothèque complexe) 1996, sous-titre : *Regards coloniaux français XIX-XX siècles*, préface d'Albert Memmi, 412 p.

SAHLINS (Marshall), *Des Iles dans l'histoire*, Paris : Gallimard ; Le Seuil (Hautes Etudes) 1989, 188 p.

THOMAS (Louis-Vincent), *Mort et pouvoir*, Paris : Petite Bibliothèque Payot 1999, 232 p.

Etudes scientifiques :

Conseil Economique et Social régional, *L'Aménagement, la protection et la valorisation du littoral : un défi pour l'avenir*, Saint-Denis : Région Réunion 2004, Rapport présenté par la commission « Aménagement, environnement, et travaux publics » [assemblée plénière du 21/10/2003], 50 p.

MICHAULT (Alain), « Insularité et risques épidémiques à La Réunion ».

Pour une approche historique :

Notions historiques et topographiques sur l'île Bourbon, Paris : 1848 Imprimeur de Aurel.

Sainte-Marie, vieille commune d'un jeune département, Saint-Denis, La Réunion : Nouvelle Imprimerie Dionysienne 1981, 16 p.

La Route Rontaunay, de La Source à Bellepierre au Brûlé, Saint-Denis : Editions Lacaze ; OMTL de Saint-Denis (Les Cahiers de notre histoire, collection dirigée par Eric Boyer) 1988, 20 p.

ARENDET (Hannah), *Les Origines du totalitarisme, L'Impérialisme*, Paris : Editions du Seuil (Points Essais), 1997, 354 p.

AUBRY (Monseigneur Gilbert), « L'histoire du diocèse de La Réunion », disponible sur : <http://www.dioceseportlouis.org/eglises/reunion.html>

BÉNARD (Jules), *Saint-Pierre, des origines à 1970*, Saint-Denis, La Réunion : Editions Les Cahiers de Notre Histoire 1990, 28 p.

BLANCHARD (Pascal) & LEMAIRE (Sandrine), *Culture impériale 1931-1961, Les colonies au cœur de la République*, Paris : Autrement (Mémoires) 2004, 280 p.

BOURQUIN (Alexandre), *Histoire des Petits-Blancs de la Réunion, XIX^{ème}-début XX^{ème} siècles*, Paris : Karthala (Hommes et Sociétés) 2005, préface de Claude Prudhomme, avant-propos de Hubert Gerbeau, 328 p.

BRUCKNER (Pascal), *Le Sanglot de l'homme blanc, Tiers-monde, culpabilité, haine de soi*, Paris : Editions du Seuil (Points Essais) 2002, 318 p.

COMBEAU (Yvan), *La Vie politique à La Réunion 1942-1963*, Paris : SEDES ; Saint-Denis : Université de La Réunion CRESOI 2001, 206 p.

DANIELOU (Alain), *Mythes et dieux de l'Inde, le polythéisme hindou*, Paris : Flammarion (Champs) 1994, 644 p.

EVE (Prosper), *La Religion populaire à la Réunion*, Ile de la Réunion : Université de la Réunion, Institut de linguistique et d'anthropologie 1985, 2 volumes, volume 2, 240 p.

Ile à peur - La Peur redoutée ou récupérée des origines à nos jours, Saint-André : Océan éditions 1992, 432 p.

Un Quartier du Bon Pays, Sainte-Suzanne de 1646 à nos jours, Saint-André, La Réunion : Océan Editions 1996, 324 p.

Les Esclaves de Bourbon, La mer et la montagne, Paris : Karthala et Réunion : Université de la Réunion (Collection Tropiques) 2003, 368 p.

Les Sept dernières années du régime colonial à La Réunion (1939-1946), Coédition Paris : Karthala et Saint-Denis : Université de La Réunion 2005, 256 p.

FERRO (Marc), *Histoire des colonisations, des conquêtes aux indépendances XIII^{ème}-XX^{ème} siècle*, Paris : Editions du Seuil (Points Histoire) 1994, 608 p.

Le Livre noir du colonialisme, XV^{ème}-XXI^{ème} siècle : de l'extermination à la repentance, Paris : Hachette Littérature (Pluriel) 2006, 1128 p.

FUMA (Sudel), « Colonialisme et aliénation culturelle, L'exemple de l'île de la [sic] Réunion », in *De la Tradition à la post-modernité*, Paris : PUF 1996, 487 p., p. 283-288.

L'Esclavagisme à La Réunion 1794-1848, Paris : L'Harmattan ; Saint-Denis : Université de La Réunion 1992, Publication du Centre de Documentation et de Recherche en Histoire Régionale de l'Université de La Réunion, 191 p.

GERBEAU (H.) & MAESTRI (E.), *L'Afrique noire française : L'heure des indépendances*, Paris : C.N.R.S., chez R. Ageron & M. Michel 1992, 729 p., p. 609-622, « Colonie décolonisée et Colonie colonisatrice : les échos de l'indépendance de Madagascar à la Réunion ».

GRONDIN (Dominique, Chantal), *Le Tampon*, Saint-Denis, La Réunion : Editions Les Cahiers de Notre Histoire 1993, 32 p.

HAUDRERE (Philippe) ; VERGES (Françoise), *De L'Esclave au citoyen*, Paris : Gallimard (Découvertes Texto) 1998, 192 p.,

LOTH (Heinrich), *Kolonialismus und Religion, Historische Erfahrungen im Raum des Indischen Ozeans*, Berlin : Edition Union Verlag Berlin (Fakten Argumente) 1987, 160 p.

MAESTRI (Edmond), *Les Iles du sud-ouest de l'océan Indien et la France de 1815 à nos jours*, Paris : L'Harmattan et Saint-Denis : Université de La Réunion, 1994, 224 p.

MIRANVILLE (Alexis), *Saint-Paul de la Réunion, Histoire et mutations d'une petite ville coloniale*, Paris : L'Harmattan 2001, 146 p.

MOUREAU (François), *L'île, territoire mythique*, Paris : Aux Amateurs de livres 1989, 184 p.

PRUDHOMME (Claude), *Histoire religieuse de la Réunion*, Paris : éditions Karthala (Hommes et Sociétés) 1984, 376 p.

SARTRE (Jean-Paul), *Situations, V, colonialisme et néo-colonialisme*, Paris : Gallimard 1964, 255 p.

SERVIALE (Mario), *Saint-Denis de la Réunion, La Clef du Beau Pays*, Saint-Denis, La Réunion : édition réalisée dans le cadre du 250^{ème} anniversaire de Saint-Denis Chef-lieu (1738-1988), 240 p.

SOUFFRIN (Emmanuel), *Salazie 1899-1999, Histoire d'une commune, Les Habitants de l'extrême*, Sainte-Marie, La Réunion : éditions Azalées GRAFOS 2000, en collaboration avec l'Association de Centenaire de Salazie, 128 p.

TOUSSAINT (A.), *Histoires des îles Mascareignes*, Paris : Editions Berger-Levrault (Monde d'outre-mer) 1972, série Histoire, 352 p.

TROTET (Albert), *Historique du nom des rues de Saint-Denis*, Sainte-Marie, La Réunion : Azalées Editions, 156 p.

D'Une Chapelle à l'autre, Réunion : co-édition du Département de Langues Cultures et Sociétés de L'Océan Indien (ILA) et de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de la Réunion 2002, 208 p.

Grands Domaines, La Réunion : Direction des Affaires Culturelles et Sportives Région Réunion Corinne Bègue, Patrice Bertil 1997, d'après une étude d'Antoine Perrau et Jacques Zohar avec le concours du Service Départemental d'Architecture et du Patrimoine, et la participation de Jean-François Géraud, Assistance éditoriale de Daniel Vaxelaire, 132 p.

La Rue de Paris, Saint-Denis, La Réunion : Editions Lacaze Les Cahiers de Notre Histoire juillet 1988, n°11, Réalisation BATAILLE (Géry-Charles), C.A.U.E., CATHERINE (Jean-Hugues), TRENOUL (Eliane), 20 p.

VAXELAIRE (Daniel), *Mémorial de la Réunion 5, 1914-1939*, Saint-Denis : Australe Editions 1978, 512 p.

Mémorial de la Réunion 1, Des Origines à 1767, Saint-Denis : Australe Editions 1979, 512 p.

Mémorial de la Réunion 6, 1940-1963, Saint-Denis : Australe Editions 1979, 512 p.

VERGÈS (Françoise), *Abolir l'esclavage : une utopie coloniale, Les Ambiguïté d'une politique humanitaire*, Paris : Albin Michel 2001, 235 p.

Vivre à Hell Bourg, de l'origine à nos jours, Saint-Denis, La Réunion : Union Régionale Animation et Développement Institut de Formation à l'Animation de la Réunion 1984, ouvrage collectif de FONTAINE (Arlette), HOARAU (Brigitte), VALLI (Gilbert), 104 p.

Approches philosophiques :

DELEUZE (Gilles), *L'Île déserte et autres textes, textes et entretiens 1953-1974*, Paris : Les Editions de Minuit (Paradoxe) 2002, 416 p.

DERRIDA (Jacques), *L'Écriture et la différence*, Paris : Seuil (Points Essais) 1967, 1^{ère} éd. 1979, 446 p.

Otobiographies, L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre, Paris : Galilée 1984, 128 p.

Psyché, l'invention de l'autre, Paris : Editions Galilée (La Philosophie en effet, collection dirigée par Jacques Derrida, Sarah Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy) 1987, 655 p.

La Dissémination, Paris : Seuil (Points essais) 1993, 460 p.

Khôra, Paris : Galilée (Collection Incices, dirigée par Agnès Rauby) 1993, 114 p.

Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine, Paris : Galilée 1996, 144 p.

De L'Hospitalité, Paris : Calmann-Lévy 1997, 144 p.

Donner la mort, Paris : Galilée 1999, 216 p.

“*Et cetera... (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc)*”, in *Derrida*, Paris : Editions de l'Herne 2004, p. 21-34.

« Pardonner : l'impardonnable et l'imprescriptible », in *Derrida*, Paris : Editions de l'Herne 2004, p. 541-560.

FOUCAULT (Michel), *Histoire de la sexualité I, La Volonté de savoir*, Paris : Gallimard (Bibliothèque des Histoires) 1991, 213 p.

Les Mots et les choses, Paris : Gallimard (Tel) 1995, 406 p.

LEVINAS (Emmanuel), *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, Paris : Le Livre de poche (Biblio Essai) 1994, 348 p.

LEVINE (Eva) et TOUBOUL (Patricia), *Le Corps*, Paris : Garnier Flammarion (GF Corpus) 2002, 252 p.

MARTIN-DESLIAS (Noël), *Idéalisme de Marcel Proust*, Paris : Nagel 1952 (1^{ère} édition 1947), préface d'André Maurois, 216 p.

Jules Romains, ou quand les hommes de bonne volonté se cherchent, Paris : Nagel 1951, 196 p.

L'Invention divine, Paris : La Colombe Editions du Vieux Colombier 1957, 240 p.

Le Mythe de la caverne, Paris : Nagel 1959, 88 p.

Histoire illustrée de la philosophie, Paris : Nagel 1962, 364 p.

Un Aventurier de l'esprit, Pierre Teilhard de Chardin, Paris : Editions Nagel (Collection Pensées) 1963, 240 p.

Jean-Paul Sartre ou la Conscience ambiguë, Paris : Editions Nagel (Collection Pensées) 1972, 216 p.

L'Homme disloqué à la recherche de lui-même, Paris : Editions Nagel (Collection Pensées) 1977, 240 p.

NIETZSCHE (Friedrich), *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Québec : Leméac (Babel) 2002, 80 p.

PLATON, *Timée, Critias*, Paris : Garnier Flammarion 1992, 5^{ème} édition, 450 p.

RICOEUR (Paul), *Temps et récit III*, Paris : Seuil (Points Essais) 1991, 380 p.

Soi-même comme un autre, Paris : Seuil (Points Essais) 1996, 448 p.

La Métaphore vive, Paris : Seuil (Points Essais) 1997, 418 p.

Lectures de l'image :

CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et cinéma*, Paris : Nathan (Fac cinéma, créée par Henri Mitterand) 1993, série dirigée par Michel Marie, 223 p.

GARDIES (André), *Le Récit filmique*, Paris, Hachette (Contours Littéraires) 1993, 155 p.

GAUDREAU (André), *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris : Méridiens Klincksisck 1989, 2^{ème} tirage, préface de Paul Ricœur, 203 p.

GAUDREAU (André) & JOST (François), *Cinéma et récit II, le récit cinématographique*, Paris : Nathan (Nathan Université, créée par Henri Mitterand) 1990, 159 p.

GÜNTER RENNER (Rolf), *Edward Hopper 1882-1967, Métamorphoses du réel*, Cologne : Benedikt Taschen Verlag 1993, 96 p.

JOST (François), *L'Œil-caméra, entre film et roman*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon (Linguistique et sémiologie) 1987, 162 p.

VANOYE (Francis), *Récit écrit-récit filmique*, Paris : Editions CEDIC (Textes et non Textes) 1979, 231 p.

VERTOV (Dziga), « Dziga Vertov : Textes et manifestes », Cahiers du cinéma 1971.

Filmographie :

AGENOR (Monique), *Taq' pas la porte*, Paris : Audio Artistes 1992, film RFO, 60', couleur.

La Route Cachalot, Paris : Médiathèque des Trois Mondes 1994, 26', couleur.

FELLINI (Federico), *Huit et demi*, Italie 1963, 135', NB.

GODARD (Jean-Luc), *Le Mépris*, France-Italie : 1963, 110', couleur.

HAWKS (Howard), *Scarface*, Etats-Unis : 1932, 99', NB.

HITCHCOCK (Alfred), *La Main au collet (To catch a thief)*, Etats-Unis : 1954, 102', couleur.

La Loi du silence, titre original : *I confess*, Etats-Unis : 1953, 95', NB.

HITCHCOCK (Alfred), *Vertigo*, titre français : *Sueurs froides*, Etats-Unis : 1958, 128', couleur.

MANKIEWICZ (Joseph L.), *La Comtesse aux pieds nus*, 1954, 128', couleur.

RESNAIS (Alain), *Hiroshima mon amour*, France-Japon 1958, 91', NB.

TRUFFAUT (François), *La Sirène du Mississippi*, France 1969, 155', couleur.

Index des thèmes et des notions

Aboulie	194, 217, 321, 333 ; (tabou de l'affirmation de la volonté) 667-671.
Aliénation	72, 103, 170, 184, 209-213, 215-216, 357, 470, 511, 606, 641, 741.
Analogie	11, 30, 199, 208, 278, 287, 296, 297, 351, 352, 371, 373, 486, 487, 489, 498, 503, 514, 515, 522, 524, 532, 533, 543, 553, 585, 610, 665, 667, 668, 669, 670, 675, 705, 708, 714, 716, 718, 737, 741.
Anamnèse	36, 38, 115, 141, 271, 512, 626, 708, 728.
Animalisation	180, 202, 253, 172, 292, 352, 354, 431, 497, 502, 503, 568, 572.
Attente	12, 16, 43, 55, 85, 88, 98, 124, 128, 137, 138, 152, 153, 220, 241, 245, 271, 272, 321, 366, 369, 371, 398, 417, 425, 456, 467, 469, 501, 509, 536-538, 541, 583, 585-586, 593, 602, 608-609, 612, 620, 637, 640, 641, 669, 718-720, 726.
Archétype	320, 740.
Architecture coloniale	430, 431, 450, 472, 494, 720.
Autobiographie	8, 738.
Autofiction	5, 6, 301, 545, 738, 746.
Autor-ité, author-ité	544, 737.
Autoscopie	87, 88, 89, 146, 299, 712, 713, 729.
Autre	80, 201, 330-331, 345, 378-379, 470, 511, 652, 655, 741.
Caractère phallique	183, 231, 281, 314, 372, 427, 432, 437, 450, 488, 599.
Cause	42, 44, 47, 104, 138, 163, 166, 189, 219, 224, 225, 327, 394, 436, 486, 530, 552, 554-612, 613-682, 684, 724, 736.
Castration	56, 103, 158, 192, 313, 315, 393, 415, 431-432, 488, 489, 567, 595, 615, 698, 702, 710, 728-732.
Chronotope	43, 233, 282, 284, 452, 505.
Colonialisme, colonialisme, colonialité	anti-colonialisme, post(-)colonialisme, néo-post-
	20, 75, 79, 206, 247, 261, 264, 265, 274, 275, 280, 293, 302, 305, 306, 307, 310, 313, 331, 346, 347, 352, 362, 383-385, 387, 390-393, 394-396, 399, 400, 401, 405, 431, 442, 443, 445-447, 450, 453, 475-492, 495-496, 512, 520, 603-604, 662, 664, 671, 676, 720, 721, 738, 742, 743, 745.
Colonisation, décolonisation, (post)colonisation	85, 251, 264, 303, 306, 307, 325, 359, 384, 387, 391, 397, 401, 402, 406, 443, 471, 476, 487, 629, 742, 743.

Commémoration	31, 105, 107, 111, 113, 114, 160, 321, 415, 416, 428.
Comparaison hypothétique	22, 157, 223, 238, 319, 513, 544-738.
Comparaison simple	106, 121, 134, 140, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 161, 169, 171, 173, 180-182, 184, 185, 186, 194, 196-197, 199-202, 205-206, 210-211, 215, 218, 219-222, 224, 232, 235, 238, 245-246, 247, 255-256, 274, 279, 292, 306, 319, 323, 339, 369, 370, 377, 392, 398, 404, 431, 459, 472, 479-480, 482, 488, 492, 497, 510, 544, 563, 600, 617, 675-677, 696, 713, 720.
Contrefiction	6, 32, 227.
Dénégation	9, 74, 592, 684, 697, 699-704, 705, 723, 743.
Départementalisation	108, 246, 304, 307, 313, 330, 346, 355, 402, 443, 720.
Dépersonnalisation	333.
Dérive	274, 368, 485, 524, 622.
Description behavioriste	41, 188, 218, 237, 233, 410, 454, 739.
Désindividuation	349.
Désobjectivation	335.
Dialectique	16, 20, 75-80, 219, 260-264, 266, 270, 272, 277, 314, 316, 323, 332, 389, 390, 418, 424-425, 509, 538, 650, 673, 680, 689-690.
Différance	534, 629, 631, 650, 657, 686.
Discours indirect libre	46, 62, 71, 112, 133, 141, 172, 223, 224, 272, 322, 417, 426, 634, 651, 666, 701.
Dissimulation	208, 273, 357, 410-411, 414, 419-426, 429.
Distanciation	14, 16, 18, 21, 44, 52, 57, 68, 108, 110, 169, 189, 215, 257, 262, 279, 319, 324, 362, 381, 428, 435, 505, 521, 564, 570, 583, 601-602, 614, 623, 653, 665-667, 692, 700, 706, 712, 716, 718, 729, 740.
Dramatisation	51, 55, 57, 61, 62, 67, 108, 186, 257, 264, 272, 276, 283, 284-287, 289, 299, 353-355, 416, 419-420, 423, 428, 441, 445, 446, 452, 453, 467, 470, 474, 501, 505-506, 510, 512, 534, 536, 627, 664, 671, 681, 744.
Duplicité	12, 16, 82, 95, 103, 424, 426, 519, 659-660, 684, 696-699, 745-746.
Ecriture-espace	10, 258, 262-264, 266, 541, 543, 745.
Enspacement	17, 20, 264, 383-384, 502, 505, 511, 521, 535, 540, 552, 736-738, 740-741, 743, 745.
Entwicklungsroman	20.
Erotisation	53, 122, 143, 171-192, 194, 200, 201, 205, 233, 234, 281, 475.
Esclavage, esclave	38, 79, 106, 117, 246, 251, 310, 311-315, 359, 385-386, 395-396, 399, 452, 483, 539, 621.
Espacement	130, 407, 428, 429.
Espace littéraire	263-264, 519, 739, 745.
Expressionnisme	283, 286, 336, 418-419, 657, 718.

Extériorité	262, 453, 459, 476.
Extranéité	315.
Fading du sujet	88, 255, 381, 578, 597.
Fantasme	7, 20, 32, 56, 76, 123, 137, 142, 171, 174, 178, 191, 201, 204, 268, 295, 311, 316, 319, 324, 327, 331, 380, 415, 429, 476, 528, 543, 553, 561, 567, 578, 580, 592, 593, 595, 603, 617, 622, 633, 635, 640, 642, 652-655, 657, 660, 687, 701-703, 720, 726-728, 731, 740.
Fantasy	6, 32, 57, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 89, 119-122, 140-sqq, 186, 226-230, 234, 235, 327, 374, 380, 382, 411-413, 426, 460, 478, 597, 616, 641, 649, 685, 719, 726, 727, 741.
Fascination	84, 108, 143, 216, 272, 288, 290, 344, 410, 411, 427, 428, 572, 598, 610, 631, 692, 713.
Fausse noces	73, 95, 464, 514, 528, 581-582, 709.
Filiation	18, 72, 77, 86, 88, 107, 113, 150, 173, 202, 209, 211, 216, 222, 230, 231, 310, 312, 316, 332, 339, 350, 353, 361, 394, 407, 425, 426, 472, 538, 558, 591, 595, 616, 651, 689, 692-693, 695, 699, 702-702, 716, 719.
Folie de paternité	220, 380, 382, 420, 595.
Fonction matricielle	229, 273, 285, 291, 312, 324, 328, 395, 404-406, 409, 702, 729-730.
Fonction du père	187, 210, 273, 284, 321, 414, 427, 614, 668, 702, 730-731.
Forclusion ; forclusion du Nom-du-Père	117, 686, 703.
Game	123, 412, 415, 417, 420, 423-427, 465, 509.
Gigantisme	276, 289, 291, 320, 352, 357, 485, 496, 523, 525, 598, 599, 638.
Hétérodiégétique	11, 18, 75, 84, 564.
Homodiégétique	6, 11, 32, 539.
Hospitalité	79, 134, 171, 274, 331, 345, 363, 376, 378, 379, 449, 466, 470, 500, 568, 736.
Hosti-pet-s	331, 345, 465, 490.
Identification	25, 63, 169, 172, 177, 196, 209, 240, 241, 248, 269, 285, 312, 314, 316, 322, 344, 352, 383, 395, 404-405, 410, 460, 490, 495, 497, 522, 548, 553, 566, 567, 581, 607, 610, 615, 668, 675, 727, 734, 745-746.
Impérialisme	264, 306, 307, 310, 443, 479, 662, 742.
Impressionnisme, post-impressionnisme	190, 229, 300, 374, 486, 489, 517.
Individuation	18, 20, 314, 319, 349, 418, 474, 490, 527, 596, 657, 718.
Influence réciproque	305.
Intersubjectivité	112-113, 264, 415, 594, 661-662.
Inquiétante étrangeté	20, 66, 138, 300, 335, 501.
Insularité (<i>cf.</i> notamment les pages)	9, 109, 268, 277, 546, 686.
Ironie	57, 61, 100, 159, 192, 308, 310, 396, 447, 496, 576, 578, 603, 607, 611, 616, 621, 622, 625-626, 628-629, 642, 715, 720, 721, 732.

Isotopie	95-96, 118, 181, 193, 202, 225, 300, 397-398, 406, 484, 616, 630.
Khôra	24, 453, 553, 745.
Magie	96, 135, 322, 351, 479, 496, 515, 559, 607, 609, 611, 655, 681.
Marine	278, 287, 289, 299, 300, 447.
Mémoire	13-18, 33, 36-37, 65-67, 80-81, 85-86, 88, 98, 108-109, 120, 133, 138, 144, 150, 154, 156, 164, 166, 169, 170, 178, 185, 221-223, 275, 279, 281-282, 290, 291, 322, 335, 344-345, 356, 363, 369, 375, 380, 382, 385, 395, 415-417, 428, 441, 546, 561, 575, 578, 579, 589, 595, 598, 603, 605, 617, 623-624, 626, 629, 634, 654, 667-668, 671, 674-675, 689, 701, 743-744.
Métalepse	6, 12, 16, 25, 30-32, 51, 54, 58, 76, 80, 89, 97, 124, 126, 227, 542 et sqq.
Métaphore	42, 44, 57, 82, 83, 109, 131, 136, 140, 165, 174, 175, 180, 186, 200, 202, 216, 218, 225, 235, 246, 281, 282, 285, 287, 296, 298-299, 311, 316, 318, 352, 364, 368, 370, 371, 373, 392, 405, 406, 421, 438, 439, 441, 448, 449, 459, 469, 486, 488, 490, 495, 498, 518, 520, 522, 523, 524, 525, 526, 530, 543, 550, 551, 563, 572, 597, 599, 630-631, 656, 663, 667-668, 676-677, 680, 706, 736.
Métaphore chimérique	421, 438.
Mimésis	25, 317, 468, 682, 683.
Miniaturisation	75, 123, 130 et sqq., 185, 215, 249, 283, 408-409, 415, 419-420, 428, 448, 468, 484, 485, 498, 509, 533, 638.
Modalité	58, 102, 148, 157, 160, 252, 423, 425, 436, 543, 548, 549, 557, 574, 607, 655, 658, 697, 699, 711, 716, 722.
Monologue auto-narrativisé	12, 19, 44, 98, 224, 610, 666.
Motif arachnéen	193, 200, 300, 397, 421, 520.
Motif ophélien	118, 121-122, 178, 186, 206-207, 523, 597.
Nom-du-Père	10, 117, 686. V. Forclusion.
Non-lieu, espace sans lieu	269, 328, 384, 448, 742.
Nostalgie	116, 191, 257, 305, 336, 362, 448, 742.
Objet transitionnel	273, 377, 727.
Paralepse	32, 237, 257.
Parataxe	44, 241, 253, 254, 435, 530, 611, 650, 717.
Pastiche	94-96, 324.
Personnification	277, 281, 282, 291, 317, 371, 454, 517, 522, 525, 536, 566, 568, 572, 574, 606, 664-665, 672-675, 735, 737.
Place (du sujet)	25, 39, 67, 79, 90, 104, 118, 132, 140, 164, 173, 215, 232, 243, 258, 262-264, 312, 315, 316, 326, 339, 358, 359, 384, 401, 407, 408 et sqq., 437, 452, 503, 511, 517, 529, 535, 537, 567, 571, 583, 590, 597, 603, 608, 621, 634-635,

Playing	650, 652-653, 663, 672, 691, 694, 738, 740-743. 123, 412, 415-417, 420, 422-424, 427, 465, 509, 641.
Réalisme psychologique	338, 511.
Récurtivité	27, 29 et sqq, 46, 80, 668, 740.
Réflexivité	13, 31, 217, 221, 264, 413, 502, 513, 520, 529, 536, 544, 647, 740.
Rêve, rêverie	6, 8, 12, 16, 18, 24, 32-35, 52-53, 55, 56, 71, 75- 76, 78, 79, 80-129, 156, 159, 164, 167, 176, 178, 192, 196, 201, 207, 221, 222, 223, 225, 226-233, 235-258, 271-273, 277, 279, 283, 297, 298, 302, 304, 320, 339, 345, 350, 351, 354, 356, 359-361, 363, 368, 369, 374, 380-382, 388, 391, 398, 405, 412, 426, 435, 437, 444, 455, 467, 475, 488, 489, 508, 533, 537, 571, 593, 597, 601, 607, 610-611, 616-617, 623-624, 638- 639, 648-650, 661, 665, 676, 677, 680, 691, 703-704, 710-713, 715, 723, 726, 738, 741.
Scène imaginaire, autre scène	135, 146, 201, 420, 552, 682.
Scénographie	9, 20, 28, 57-58, 264, 405, 453, 459, 468, 474- 475, 518.
Similitude	410, 491, 504, 552, 553, 636, 683, 708-737.
Simulation / dissimulation	208, 222, 409, 410, 411, 419-425, 426, 429, 552-553, 683, 687-707.
Spatialité	80, 260, 263, 463-465, 467.
Spatiophagie	392-407, 742, 743, 745.
Songe	32-34, 71-72, 81-86, 88-89, 104, 123, 125-126, 127, 139, 141, 150, 193, 200, 276, 391, 413, 437, 444-445, 455, 460, 650, 678, 686, 726.
Tense	12, 17, 61, 64, 65, 141, 142.
Textualisation	6, 20, 24, 263, 331, 368, 371-372, 383, 385, 414, 745.
Tiersmondisme	261.
Urzsene	56.
Xenos	465, 491, 500.

Index des noms de personnes

Abolgassemi, Maxime	6, 32, 227.
Agénor, Guy	277.
Agénor, Monique	274, 299, 399, 453.
Apollinaire, Guillaume	97, 677.
Aquien, Michèle	544.
Arouet, François-Marie, dit Voltaire	177.
Auber, Jules	356.
Aubry (Mgr), Gilbert	446.
Bachelard, Gaston	33, 131, 134, 139, 235, 334.
Balzac, Honoré (de)	336.
Barthes, Roland	589.
Baudelaire, Charles	150, 177, 283, 368.
Baumgartner, Emmanuèle	613.
Bénard, Jules	391, 442.
Benveniste, Emile	64, 331.
Bérroul	177.
Bioy Casares, Luis	507, 733.
Blanchot, Maurice	25, 263, 407, 409, 410, 428, 487, 488, 519, 542, 739.
Boileau-Despréaux, Nicolas	382.
Bonnefoy, Yves	98.
Boyer de la Giroday, Vincent	387.
Bresson, Daniel	548.
Buzzati, Dino	165, 619.
Calvino, Italo	12, 286.
Carpentier, Alejo	340.
Céline, Louis Ferdinand	281.
Charbonnel, Nanine	552.
Chaudenson, Robert	559.
Chevalier, Jean	285, 367, 375.
Chirico, Giorgio de	288.
Chouraqui, André	49, 50, 84.
Cohn, Dorrit	12, 16, 19, 44, 98, 123, 224, 610, 666.
Coq, Guy	100.
Daniélou, Alain	116, 117, 147.
Denis, Delphine	162.
Desbassyns, Omblin	314, 399.
Desforêts, Louis-René	25.
Derrida, Jacques	24, 325, 331, 453, 466, 490, 496, 498, 534, 553, 629, 631, 650, 657, 686, 736, 745.
Doubrovsky, Serge	25, 63, 746.
Ducrot, Oswald	587.
Dupriez, Bernard	546.
Durand, Gilbert	233.
Duras, Marguerite	115.
Eisenstein, Sergueï	463.
Eliade, Mircea	598.

Esme (d'), Jean	72.
Eve, Prosper	98, 116, 120, 400.
Ezra, Elisabeth	305.
Fanon, Franz	604.
Fellini, Federico	244.
Flaubert, Gustave	177.
Fleming, Victor	473.
Forsdick, Charles	305.
Freud, Sigmund	7, 33, 77, 120, 632.
Gandara (de la), Antonio	229.
Gardies, André	243.
Gardes-Tamine, Catherine	551, 552.
Genette, Gérard	6, 11, 12, 21, 30, 32, 58, 71, 76, 125, 542, 619.
Gheerbrant, Alain	285, 367, 375.
Godard, Jean-Luc	190, 229.
Goethe, Jean-Wolfgang	22, 54, 55, 115, 118, 128.
Govindama, Yolande	106, 114-116, 118.
Gracq, Julien	166, 619.
Grevisse, Jean	45, 160, 549, 550.
Grondin, Dominique	401, 430.
Günter Renner, Rolf	288.
Gropius, Walter	344.
Guissard, Lucien	429.
Haudrère, Philippe	385.
Harry, Myriam	72, 399.
Hesse, Hermann	5.
Hitchcock, Alfred	223, 250, 386
Homère	34, 439.
Hopper, Edward	288.
Hrabal, Bohemil	344.
Jabès, Edmond	27.
Jankélévitch, Vladimir	112-113.
Jost, François	236-238, 242-247.
Kafka, Franz	35, 100, 102, 344, 520.
Kerbrat-Orrechioni, Catherine	161.
Kerveguen, comte de	444.
Klee, Paul	452.
Klimt, Gustav	182, 186, 252, 337, 344, 367.
Kröger, Théodor	680.
Kundera, Milan	344.
Lacan, Jacques	117, 146, 330, 418, 488, 586.
Lacaussade, Auguste	277, 359.
La Fontaine (de), Jean	34.
Lallot, Jean	551.
Laplanche, Jean	56.
Leblond, Marius et Ary	73.
Le Clézio, Jean-Marie George	733.
Leconte de Lisle, Charles	278.
Lejeune, Philippe	8.
Lemaire, Sandrine	307.
Lemelin, Jean-Marc	252, 423, 574.

Lévine, Eva	710.
Littré, Emile	644.
Mahé, Marie-Hélène	73, 399.
Mahé de la Bourdonnais, François-Bertrand	442.
Maleval, Jean-Claude	117.
Mallarmé, Stéphane	34.
Malraux, André	659.
Manglou, Yves	399.
Mannoni, Octave	8, 135.
Man Ray	239.
Marot, Clément	190.
Martin-Deslias, Noël	7, 267.
Meillassoux, Claude	313-315.
Melman, Charles	427, 488.
Memmi, Albert	268.
Ménard, Philippe	613.
Metz, Christian	252.
Miguet, Marie	25.
Miranville, Alexandre	391, 401.
Morier, Henri	544, 546, 551.
Munch, Edvard	256.
Nathan, Tobie	87, 142.
Nerval (de), Gérard	15, 34, 53, 73, 95, 617.
Nizon, Paul	25.
Nord, Pierre	72.
Pascin, Jules	229.
Pavese, Cesare	35.
Payet, René	8, 106, 293, 309, 314, 383, 429, 430.
Pellat, Jean-Christophe	62, 138, 548, 630, 635.
Perec, George	260, 263.
Perrau, Antoine	483, 499.
Péterfalvi, Jean-Michel	95.
Pétrarque	34.
Pier, John	30.
Pingré, Alexandre-Gui	430-431.
Platon	24, 482.
Pontalis, J-B	56.
Properce	34.
Proust, Marcel	87, 229, 282, 305, 345.
Prudhomme, Claude	307-308, 310.
Raspail, Jean	680.
Rey, Alain	110, 111, 113, 160, 336, 566, 613, 644, 683, 695.
Recanetia	240.
Ricardou, Jean	30.
Riegel, Martin	62, 138, 548, 630, 635.
Rimbaud, Arthur	34, 186, 274.
Rioul, René	62, 138, 548, 630, 635.
Rivière, Ferdinand	387.
Robert, Marthe	316.
Ropars-Wuillemier, Marie-Claire	10, 24, 219, 235-236, 262, 739.

Sache, Ivan	448.
Samlong, Jean-François	7, 9, 399.
Sancier-Château, Anne	162.
Schaeffer, Jean-Marie	30.
Schiele, Egon	337, 344.
Schlanger, Jacques	551.
Segalen, Victor	274.
Séry, Macha	429.
Shakespeare, William	207.
Simon, Claude	281, 282.
Spitzer, Léo	181.
Strindberg, August	100.
Suhamy, André	438, 550-551.
Supervielle, Jules	14, 34, 126.
Tibulle	34.
Tieck, Ludwig	233-234.
Touboul, Patricia	710.
Tran-Diep, Quang-Tri	18.
Truffaut, François	430.
Valéry, Paul	34.
Verdussen, Monique	429.
Vergès, Françoise	385.
Verlaine, Paul	34, 427.
Vignat, Pascal	448.
Virgile	34, 81.
Westphal, Eric	14.
Winnicott, Donald Woods	273, 377, 727.
Zohar, Jacques	483, 499.

ANNEXES

Annexe I :

Montages séquentiels des récits

Abréviations :

RP : récit présent

RDP : récit du passé

mms : manuscrits

Tableau n°1 : *Le Silence des autres*

CHAPITRES	EVENEMENTS	INDICES TEMPORELS RENDANT COMPTE DE LA CHRONOLOGIE DES EVENEMENTS
CHAPITRE 1	Arrivée du narrateur-stagiaire sur la lagune. L'hôtelier et le chef de chantier.	« à la nuit tombante » p. 7 « un long moment » p. 7 « Le jour suivant » p. 8 PUIS p. 8, 9 « maintenant » p. 10
CHAPITRE 2	Les journées dans la cabane du chef de chantier. Rencontre de Jeanne. La sortie en mer avec Jeanne.	« Tous les matins » p. 13 « Dès le troisième jour » p. 14 « Au début » p. 14 PUIS p. 15 « Tous les jours » p. 17 « Un jour » p. 18 « Pendant longtemps » p. 19 « A la fin de l'après-midi » p. 20 « la nuit tombée » p. 20
CHAPITRE 3	La fièvre. La pêche à la ligne. 1 ^{er} contact physique avec Jeanne. Visite vespérale au chef de chantier.	« trois jours au lit » p. 21 « la nuit surtout » p. 21 « Le quatrième jour » p. 22 PUIS p. 22 « A l'heure accoutumée » p. 22 « Pour la première fois » p. 23 « Alors » p. 24 « Ce soir-là, pour la première fois depuis mon arrivée » p. 25 « A la tombée de la nuit » p. 26
CHAPITRE 4	L'enlèvement du chantier. Abandon du chantier par le stagiaire. Le village de Tonio.	« Toute la semaine suivante » p. 29 « tous les après-midi » et « chaque jour » p. 30 « le quatrième jour » p. 31 « Le sixième jour » p. 31 « bientôt », « un instant » p. 32 « longtemps » p. 33 « ce jour-là » p. 33 « Quand l'obscurité se fit plus dense » p. 33
CHAPITRE 5	Jeanne présente au stagiaire l'aubergiste, Robert. Le stagiaire accompagne Jeanne au village de Tonio.	« Le lendemain » p. 35 « maintenant » p. 35 « Tout de suite » p. 37 PUIS p. 37 « un moment de silence » p. 37 PUIS p. 40 « Vers la fin de l'après-midi » p. 41 « Pour la première fois » p. 41 PUIS p. 42 « Alors » p. 43 « La nuit » et « une partie de la nuit » p. 44 « quand l'aube commença » p. 44-45
CHAPITRE 6	Jeanne seule avec Tonio. Errance du stagiaire dans la lande. Retour ensemble du village.	« Chaque matin » p. 47 « Ces matins-là » p. 48 « Par moments » p. 49

		<p>PUIS p. 50 « Chaque fois que » p. 50 « De temps en temps » p. 51 « Enfin, à la nuit tombante » p. 53 « ensuite » p. 53 « une fois encore » p. 53</p>
CHAPITRE 7	<p>Le beau temps et la complicité amoureuse. Les visites à Tonio avec le retour de la pluie. L'attente de Jeanne chez l'aubergiste.</p>	<p>PUIS p. 55 « d'un jour à l'autre » p. 55 PUIS p. 55 « Pendant ces jours de chaleur » p. 56 « de jours en jour » p. 57 MAIS p. 58 « bientôt » p. 58 « D'un jour à l'autre » p. 58 « cette fois » p. 58 « toujours » p. 59 « Parfois » p. 60 MAIS p. 61 « le plus souvent » p. 61 « toute la soirée » p. 61 « à chaque fois » p. 61 « Bientôt » p. 62 PUIS p. 63 « Pendant qu'il parlait » p. 64 « à la nuit tombante » p. 65</p>
CHAPITRE 8	<p>Attente chez Robert. Le silence pesant entre eux. Le patois entre Jeanne et Robert. La cabane de Jeanne. Retour solitaire à l'hôtel.</p>	<p>MAIS p. 67 « peu à peu » et « de temps en temps » p. 67 « deux ou trois fois dans le courant de l'après-midi » et « à chaque fois » p. 67 PUIS p. 68 « Bientôt » p. 68 « A la fin » p. 68 « moins ...qu'à son arrivée » p. 68 PUIS p. 69 « Petit à petit », « A mesure que nous progressions », « de plus en plus » p. 69 « bientôt » p. 69 « Bientôt » p. 70 PUIS p. 70 « Au matin » p. 70 « Une fois » p. 70 « Le même jour », « Quand je fus à quelques pas d'eux » et « soudain » p. 71</p>
CHAPITRE 9	<p>L'attente de Jeanne dans l'hôtel vide. Jeanne et le stagiaire ensemble chez Tonio. La mort du cheval de Tonio. La cabane. Les préparatifs mortuaires.</p>	<p>« Bientôt » p. 73 « De nouveau » p. 74 « Quand nous entrions » p. 74 « Je me mis à vivre à temps complet avec Jeanne. » p. 76 « Dès le matin » p. 77 « jusqu'à ce que vint l'heure de lui rendre visite et de le soigner » p. 77 « Un jour » p. 77 PUIS p. 78 « Tout au long de la descente » p. 78 « Le lendemain » p. 79 « Le jour d'après » p. 79 « Et chaque jour » (x2) p. 79</p>
CHAPITRE 10	<p>La mort de Tonio et ses funérailles. Errances dans les collines avec Jeanne.</p>	<p>« Un jour » p. 81 PUIS p. 82 « Dès le lendemain » p. 82 « tous les matins » p. 82 « de nouveau » p. 82 « tous les jours » p. 83 « Déjà » p. 83 « Peu à peu » p. 83 « plus jamais » et « jamais » p. 84 PUIS p. 85</p>

		« A cette époque-là » et « Maintenant » p. 85
CHAPITRE 11	Errances dans la lande. Disparition de Jeanne. Départ du st de la lagune désertée.	« Tous les matins » p. 87 MAIS p. 87 « aujourd'hui » p. 87 « Quand elle avait disparu » p. 88 PUIS p. 88 « le soir » p. 89 « Un soir » « Dans la matinée » p. 89 « Demain » p. 90

Tableau n°2 : Distribution séquentielle de *La Part de l'eau*

SÉQUENCES :	ÉTAPES :	PAGINATION :
I, 1	La tempête ; l'enlèvement des roues du camion jusqu'au moyeu ; le village plus ensablé que la veille ; la boulangerie au toit éventré ; la gare déserte. Passage repris en IV, 3.	p. 9-13 5 pages
I, 2	Analepse : le jour de l'arrivée du narrateur-personnage ; <i>l'Hôtel de la plage</i> , l'hôtelier ; le stagiaire et le chef de chantier ; le téléphone coupé ; « un visage me traversa la mémoire » ; le stagiaire décide de rester une semaine.	p. 14-18 5 pages
I, 3	Entrée dans l'hôtel en brisant une vitre ; la bougie ; le miroir ; la clef du camion dans la poche ; la cabine du camion avec le chef de chantier ; les roues du camion enlisées ; le stagiaire s'éloigne du camion vers la lagune. Repris en IV chapitre 4	p. 19-23 5 pages
I, 4	Arrêt de la pluie ; se couper d'avec soi ; les oiseaux ; le patron de l'hôtel ; le chef de chantier ; les ouvriers observés de loin ; le village, deux enfants et une femme ; le 4 ^{ème} jour : la concertation du chef de chantier et de ses ouvriers ; la solitude aux abords de la cabane du chef et l'apparition de Jeanne sur sa barque.	p. 24-29 6 pages
I, 5	L'hôtelier raconte les travaux entrepris dans le passé (récit hors champ), les ouvriers venus d'ailleurs ; la tempête et la victoire de la lagune ; le village désert dans la nuit ; la maison à l'écart du chef de chantier.	p. 30-34 5 pages
I, 6	La pêche dans la lagune ; les apparitions de Jeanne ; la quarantaine et l'indifférence présente rappelant celle du passé ; « le bout du monde n'était pas assez loin » ; le cérémonial des lignes ; le 4 ^{ème} jour : la baignade à la rencontre de Jeanne ; le large ; Jeanne l'accoste devant le chantier ; retour à pieds aux lignes dérisoires et aux habits laissés sur la rive ; la fièvre.	p. 35- 40 6 pages
I, 7	L'alitement dû à la fièvre ; l'absence	p. 41-45

	de médecin ; « mes souvenirs » (p. 41); les soins de l'hôtelier ; le 4 ^{ème} jour : la fièvre tombée ; pêche et attente de Jeanne ; promenade avec Jeanne dans le marais ; le stagiaire repoussé par Jeanne ; il rentre seul en empruntant le chemin indiqué par Jeanne ; « Un visage encadré de courts cheveux blonds, avec un sourire bordé de fossettes comme de guillemets me traversa la mémoire. »	5 pages
I, 8	La ligne des crêtes indiquée par Jeanne ; la décision raisonnable de partir et de l'annoncer à ses « hôtes » ; visite chez le chef de chantier ; l'alcool d'ici ; la reprise des travaux près de l'église ; « ils » ; irruption de Jeanne, la fille du chef de chantier ; le stagiaire décide de rester, il remplacera le chauffeur du camion ; irruption de deux ouvriers ; l'alcool et l'image de Jeanne.	p. 46-53 8 pages
I, 9	L'hôtelier ; les ouvriers et le camion ; conduire à travers les sables ; le chantier ; le 4 ^{ème} jour : le fossé de nouveau comblé ; l'entretien avec le chef de chantier ; le travail sans cesse à recommencer.	p. 54-60 7 pages
I, 10	« Le sixième jour » : ralentissement des travaux ; la pièce détachée du bulldozer chez le fabricant ; la pompe ; le verre partagé des ouvriers et du chef ; le stagiaire au-delà de l'anse Villa, en camion ; la route goudronnée et le col ; la ville portuaire au bas de la vallée ; retour à la lagune.	p. 61-64 4 pages
I, 11	L'église engloutie ; les dunes et le regret de n'être pas parti ; les collines ; le chemin emprunté par Jeanne la semaine précédente et la découverte du village de Tonio ; le cheval attaché à la maison la plus éloignée.	p. 65-68 4 pages
I, 12	Le lendemain : la valise préparée ; promenade sur la lagune ; rencontre de Jeanne sur la lagune ; chez Robert ; le village de Tonio et la maison devant laquelle est attaché le cheval ; Tonio malade, discute avec Jeanne en patois ; la dispute ; dehors le stagiaire parcourt le village désert ; la poupée abandonnée ; l'heure de l'autorail manquée ; la crête au-dessus de la lagune avec Jeanne ; l'amour dans le sable ; les collines ; solitude dans la lande après le départ de Jeanne.	p. 69-80 12 pages
II, 1	Emploi du temps du stagiaire resté dans la lagune : réveil à l'aube ; écoute des allées et venues du patron	p. 83-89 7 pages

	de l'hôtel retiré dans le grenier ; les camions vers l'anse Villa ; le rendez-vous matinal avec Jeanne ; les pierres dans la vase ; chez Tonio avec les autres ; la promenade solitaire à cheval ; le couple Jeanne-Tonio.	
II, 2	Le soir : départ de Jeanne et du stagiaire de la maison de Tonio ; Jeanne raccompagnée chez son père. Le jour suivant : répétition de la veille : égarement dans le marais avec Jeanne ; mise en ellipse de la visite rendue à Tonio.	p. 90-94 5 pages
II, 3	Le beau temps ; la plage ; seul à seul avec Jeanne.	p. 95-101 7 pages
II, 4	Retour de la pluie ; plus de bain, de nouveau la lagune et le pouvoir de l'eau ; le 1 ^{er} jour : promenade abrégée ; 2 ^{ème} jour : découverte de la baraque aménagée par Jeanne et Tonio autrefois ; l'auberge de Robert : les habitudes passées perdues ; le stagiaire et Jeanne partent voir Tonio.	p. 102-109 8 pages
II, 5	Le lendemain : reprise de contact avec Robert réitérée les jours suivants ; visites de + en + espacées chez Tonio ; discussions de + en + violentes entre le malade et Jeanne ; silence entre celle-ci et le stagiaire ; l'humidité gagnant l'intérieur de la chambre.	p. 110-114 5 pages
II, 6	Le stagiaire n'accompagne plus Jeanne chez Tonio, mais aide aux préparatifs pour s'y rendre ; face à face avec Robert ; l'histoire de Tonio et de Jeanne relatée par Robert ; recherche vaine de Jeanne dans la lagune ; retour de Jeanne à la nuit tombante ; retrouvailles.	p. 115-124 10 pages
II, 7	Départ ensemble à peine Jeanne était-elle réchauffée ; la barque, le village, la chambre solitaire ; le discours de Robert suscitant la jalousie ; le statut de l'étranger, Tonio le maître indiscutable.	p. 125-129 5 pages
II, 8	L'attente de Jeanne chez Robert ; le journal du jour mais vieux de plusieurs années ; le village coupé ; l'attente de la nouvelle de la mort de Tonio ; retour de Jeanne ; jalousie grandissante de Robert ; le village.	p. 130-133 4 pages
II, 9	Les disputes en patois entre Robert et Jeanne ; la barque ; le lendemain le stagiaire accompagnera Jeanne chez Tonio : elle craint Robert ; la cabane au bord de la lagune jusqu'au matin ; la barque, le village, le chantier ; rendez-vous de Jeanne deux heures + tard pour voir Tonio ; l'hôtel.	p. 134-137 4 pages
II, 10	Le lendemain : dernière visite à	p. 138-143

	Robert (il menace le stagiaire avec une arme à feu) ; les visites journalières à Tonio ; l'attente de Jeanne ; le village, la barque, le chantier ; Tonio ; la mort du cheval ; la « famille » est partie ; le médecin renvoyé par Tonio avant la coupure de la voie ferrée; la gare devenue port ; la mise en quarantaine du stagiaire par les habitants ; la chambre.	6 pages
II, 11	La dispute entre Jeanne et Tonio, le refus de manger du malade ; la barque ; le village désert ; la cabane, habitation permanente ; les rondes en barque autour du village de Tonio ; le ravitaillement sommaire ; les rituels quotidiens ; la nuit : la cabane ; la chasse, le lendemain = poursuite du culte ; l'angoisse nocturne.	p. 144-148 5 pages
II, 12	La mort de Tonio ; les funérailles ; le lendemain : les errances rituelles en barque ; la montée des eaux ; le chantier et le village de + en + engloutis ; les collines ; le ghetto du marais.	p. 149-153 5 pages
III, 1	Les disparitions répétées de Jeanne ; attentes ; le beau temps ; errances de Jeanne dans la lande ; attentes de Jeanne ; errances solo du stagiaire ; désir de partir ; attentes vaines de l'autorail ; la gare désaffectée ; le retour de Jeanne à la cabane ; le couteau	p. 157-162 6 pages
III, 2	Solitude ; la cabane désertée ; attente et constat de la disparition de Jeanne ; la barque, le village, le chemin des crêtes ; au milieu de la nuit : la maison du chef de chantier.	p. 163-166 4 pages
III, 3	Le chef de chantier conduit le stagiaire à la plage ; la barque ; la cabane ; les photos brûlées par le chef de chantier ; le village de Tonio ; chez Robert ; le bivouac dans les collines ; vers le sud ; le stagiaire accusé d'avoir assassiné Jeanne est constitué prisonnier du chef de chantier ; le lieu où le corps de Tonio a été immergé ; le village ; le chef de chantier rentre chez lui.	p. 167-173 7 pages
III, 4	L'hôtel abandonné ; le chef de chantier vient le chercher un matin pour reprendre le chantier ; le stagiaire prend le volant du camion ; l'enfoncement de la digue ; la jetée ; mesurer la progression de l'eau ; Jeanne prisonnière de son père ? ; l'environnement pétrifié.	p. 174-178 5 pages
III, 5	Le chantier ; travaux forcés et pénitencier ; le stagiaire attend le retour de Jeanne ; intention de partir	p. 179-189 11 pages

	le soir ; blocs de la digue 20 cm au dessous de l'eau ; l'anse Villa = 53 cm de plus ; le village = 40 cm par jour ; abandon du chantier, la lagune et les collines ; la crique et les lignes ; les abords de la cabane ; le village ; le chef de chantier près du bulldozer ; la gare, l'attente de l'autorail ; la maison du chef de chantier, l'hôtel ; le lendemain : la même errance avec des variantes ; la maison de Tonio ; le chemin de crêtes, le village ; les indications de niveau sur le mur de la chambre de Tonio, les lettres du prénom « Jeanne ».	
III, 6	La répétition se substitue à l'attente ; le village et la maison de Tonio sous les eaux ; la route recouverte ; la gare.	p. 190-192 3 pages
IV, 1	La tempête ; le chef de chantier emmène le stagiaire à la digue ; la pancarte laissée pour Jeanne sur la porte est arrachée par le vent ; le village, le hangar, les sacs de ciments ; le ciment dispersé par le vent sur la digue ; la pénurie d'essence ; le transport du ciment à la brouette dont la roue finit par se casser ; décision de porter les derniers sacs à la main le lendemain.	p. 195-201 7 pages
IV, 2	2 ^{ème} jour de tempête : la dispersion des derniers sacs de ciment ; la digue cède en plusieurs endroits ; rupture au soir du milieu de la digue ; jonction entre la lagune et le marais ; retraite vers le village ; refuge dans le hangar ; montée de la fièvre ; le stagiaire s'inquiète de l'autorail, le chef de chantier du bulldozer.	p. 202-204 3 pages
IV, 3	Deux jours après : tentatives vaines de faire démarrer le camion ; panne de secteur ; la gare Passage repris en I, 1	p. 205-208 4 pages
IV, 4	Entrée dans l'hôtel en brisant une vitre ; la bougie ; le miroir ; la clef du camion dans la poche ; la cabine du camion avec le chef de chantier ; les roues du camion enlisées ; le stagiaire s'éloigne du camion vers la lagune. Passage repris en I, 3	p. 209-213 5 pages
IV, 5	Toux et crachats de sang ; persistance du chef de chantier ; le camion davantage enlisé ; le stagiaire s'effondre fatigué et malade ; le chef le raccompagne à l'hôtel ; le planning.	p. 214-218 5 pages
IV, 6	Lézardes + nombreuses au plafond ; la chambre à l'étage de plain-pied ; les provisions confisquées par le chef qui mange devant le stagiaire ; longs récits sur Jeanne, Tonio et « l'étranger » ; souvenirs et hallucinations se mêlent ; le stagiaire	p. 219-223 5 pages

	s'imagine naviguant sur la lagune : la boue effaçant tout du passé comme du présent.	
IV, 7	Hallucination : Jeanne, Tonio et le chef de chantier le veillent ; ils sont sur le lit, devenu île flottante ; le lit dérive sur la lagune jusqu'à la tombe de Tonio.	p. 224-226 3 pages

Tableau n°3 : Répartition des récits A, B, C et D dans *La Part de l'eau*

Récit A : l'enlèvement de la lagune, la malaria	Récit B : l'arrivée du stagiaire, sa formation ; anamnèse de A	Récit C : la pêche à la ligne et la relation avec Jeanne	Récit D : Jeanne et Tonio ; anamnèse de C	Récit D ou A' : maître et esclave, le chef de chantier et le stagiaire
I, 1, 3 ; IV, 3, 4, 5, 6, 7 III, 3, 4, 5	I, 2, 4, 5, 9, 10	I, 6, 7, 8, 11, 12 II, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9 III, 1, 2, 6	I, 12 II, 1, 6, 9, 10, 11, 12	III, 3, 4, 5, IV, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Tableau n°4 : Distribution séquentielle de *La Morte saison*

SÉQUENCES	RÉCIT « CADRE »	RÉCIT ENCHÂSSÉ	INCIPIT ET CLAUSULES	PAGINATION
1 (RDP)		Salazie, la relation passionnelle avec Eléonore, la fugue de Martin enfant.	☞ « Ce matin-là comme tous les autres il y avait une morte dans l'étang. » ☞ « Je me dirigeais vers la maison pour rassembler mes affaires. »	I, chap. 1 – 3, p. 13 – 30.
1 (RP)	Retour de Martin à Saint – Denis, son installation dans la maison du cirque en ruine ; Mariéka, la fille d'Eléonore.		☞ « J'arrivais plus tard que je ne l'aurais pensé : [...] » ☞ « Quelque part dans le cirque un chien se mit à aboyer. Dans l'ombre les cascades chantaient. »	I, chap. 4 – 9, p. 31 – 68.
2 (RDP)		Les lettres d'excuse de Martin et de sa tante adressées à Madame Villette ; Eléonore et Patrice observés par Martin exclu de leurs jeux.	☞ « Le car me déposa à l'entrée du chemin de terre, puis disparut derrière la croupe de la colline. » ☞ « Le soir suivant c'était Patrice que je faisais sauter. On retrouvait sa tête le matin, au bord de l'étang, dans le cadre de sa raquette de tennis. »	I, chap. 10 – 12, p. 69 – 81.
2 (RP)	La lettre non signée de Mariéka, la visite aux Villette de Terre – Rouge, la nièce de Mme Villette et sa fille Madoune, l'imposture : le roman à écrire sur la vie d'Emmanuel Breilhac (le père de Martin) ; retour à la maison du cirque.		☞ « Bien longtemps encore après m'être réveillé je restai sans bouger dans mon lit, fixant à travers la fenêtre la haute flèche de l'araucaria, dont les pennons pailletés montaient dans un jet vertical de feuilles et de branches. »	I, chap. 13 – 15, p. 82 – 101.

			<p>☞ « Je me couchai, mais je ne parvins à trouver le sommeil qu'avec le jour. »</p>	
3 (RDP)		<p>Le jeu des statuettes : religion catholique et idolâtrie ; la scène des rosiers : complicité poétique de Mme Villette et de Martin ; le renvoi de Lucienne à cause des rapines de Martin ; le fantasme du vol de la soutane (p.108) ; l'isolement choisi les jours de visite.</p>	<p>☞ « Je soulevai la mousse, les statuettes d'argile n'avaient pas bougé dans leur lit creusé entre les troncs des bambous et moucheté des confettis que la lumière faisait pleuvoir à travers la toiture des feuilles. »</p> <p>☞ « On disait que j'étais timide et que ça me passerait. »</p>	<p>I, chap. 16 – 19, p. 102 – 109. *</p>
3 (RP)	<p>Le narrateur rattrapé par son passé ; le livre.</p>		<p>☞ « Ce jour – là quand je me réveillais au lendemain de ma visite à Terre – Rouge, je compris que ce n'était toujours pas passé, [...] »</p> <p>☞ « Mais le volcan était le même. » / « A tel point que tout se mêlait dans la tapisserie dont j'essayais vainement de ne suivre qu'un seul fil. »</p>	<p>I, chap. 18, p. 109 – 112. *</p>
4 (RDP)		<p>L'évocation du mariage d'Eléonore et de Patrice par Mme Villette et par le Père ; la solitude dans la Grande Maison de Salazie avant l'arrivée des Villette ; les retrouvailles heureuses, les jeux avec Eléonore, le décalage de maturité entre les deux adolescents.</p>	<p>☞ « Assis dans l'ombre des camélias, l'herbe que je fixais de mon regard était la même que celle où je me rappelais m'être couché, un jour, à côté du fauteuil de madame Villette. »</p> <p>☞ « J'attendais que la Grande Maison se vidât à nouveau, que le cirque redevînt ce qu'il était : il n'y avait que lui qui restât toujours le même. »</p>	<p>I, chap. 18 – 19, p. 112 – 114. *</p>
4 (RP)	<p>Le cirque déserté, la maison en ruine, la végétation et le site intact ; les jours identiques.</p>		<p>☞ « Aujourd'hui je retrouvais le cirque, sauvage et plus isolé que jamais, [...] »</p> <p>☞ « Je ne me retournais pas sur son passage [celui de Marieka], mais l'image de son front droit et de sa longue nuque mince me suivait, [...] »</p>	<p>I, chap. 19, p. 114 – 115.</p>
5 (RDP)		<p>La vieille Hoareau possédée.</p>	<p>☞ « Un jour il y eut le diable dans le cirque. »</p> <p>☞ « Ma poitrine ensuite s'effondra d'un seul bloc,</p>	<p>I, chap. 20, p. 116 – 121.</p>

			et il ne resta plus que ma tête, posée sur la margelle, où ma bouche hurlait des mots qui ne s'entendaient pas. »	
5 (RP)	La passion entre Martin et Marieka.		<p>☞ « Serais-je resté s'il n'y avait pas eu Marieka et si elle n'avait pas été la fille d'Eléonore ? »</p> <p>☞ « A leur place, comme l'aboutissement de ce voyage aride à travers les pages administratives ou notariales, je pensais au mariage d'Eléonore. »</p>	II, chap. 1 – 14, p. 125 – 200.
6 (RDP)		Le mariage de Patrice et d'Eléonore.	<p>☞ « Les voitures du cortège se suivaient sur plusieurs kilomètres, [...] »</p> <p>☞ « J'étais redescendu alors comme j'étais venu, par les sentiers des vendeurs de choux à travers la montagne et le long des ravines. Je n'étais plus jamais revenu depuis ce jour. »</p>	II, chap. 14, p. 200 – 202.
6 (RP)	Le cyclone et le confinement à l'intérieur de la maison ; les révélations entre Martin et Marieka sur leurs passés respectifs ; la fin du cyclone et le départ de Martin.		<p>☞ « Devant moi, cela faisait un moment que le dossier était toujours ouvert à la même page. »</p> <ul style="list-style-type: none"> ● « Je la lâchai et entrai dans la maison. » ● « J'avais froid dans cette pénombre mouillée dont les nuages remplissaient le cirque. » <p>☞ « Je me détournais de la vallée et continuai à monter. »</p>	II, chap. 14 – III, chap. 4, p. 202 – 237.

Tableau n°5 : Distribution séquentielle du *Bleu des vitraux*

SÉQUENCES	RÉCIT « CADRE »	RÉCIT ENCHÂSSÉ	INCIPIT ET CLAUSULES	PAGINATION
1 (RP)	La veillée de la mère défunte ; les obsèques ; le tri de ses affaires rue des Feuillantines.		<p>☞ « — Vous voulez la voir ? »</p> <p>☞ « Alors, seul, divinement seul, je pouvais enfin regarder l'île naître de la mer dans son collier d'écume. »</p>	p. 9 – 22.
1 (RDP)		Les parents du narrateur avant leur rencontre.	<p>☞ « Alors, seul, divinement seul, je puis laisser se dérouler la longue allée de terre rouge qui monte entre les cocotiers. »</p> <p>☞ « L'officier de quart</p>	p. 22 – 30.

			est debout derrière la vitre, et l'on voit le marin immobile à la roue dont les poignées de cuivre luisent. »	
<u>2</u> (RP)	L'office funèbre.		<p>☞ « Mais là-bas l'officiant poursuivait son oraison funèbre, [...] »</p> <p>☞ « Mais pour rêver, ça, oui. Elle avait toujours rêvé. Elle avait toujours été ailleurs »</p>	p. 31-32.
2 (RDP)		La rencontre de René Toulec et d'Anne-Sylvie Imbert ; leur mariage.	<p>☞ « Dès mes premières images d'elle, avant ma naissance, je la vois ainsi. »</p> <p>☞ « [...] la constellation de Salazie dont les étoiles s'étirent tout au long de la fente sombre de la ravine. »</p>	p. 32 – 52.
<u>3</u> (RP)	L'office religieux.		☞ « Etait – ce ainsi que cela s'était passé ? Tandis que le prêtre, revenu à la célébration de sa messe, élevait le ciboire au-dessus de lui, [...] »	p. 53.
3 (RDP)		Le quotidien avec la Veuve Noire ; Bozzo ; Bois-Rouge ; la rédaction ; les parents surpris dans leur intimité ; Yannou écarté par sa grand-mère : le secret ; la visite des pères ; le silence de la Grande Maison ; Lise au Butor (voyeurisme) ; le rire d'Anne – Sylvie.	<p>☞ « Les dernières barques s'éteignaient dans l'étang »</p> <p>☞ « [...] et la porte qui claque derrière elle n'étouffe pas les saccades du rire qui continue. »</p>	p. 53 – 118.
<u>4</u> (RP)	La fin de l'office religieux ; la couronne mortuaire.		<p>☞ « Ce rire déchaîné comme les vents échappés de l'outre d'Eole retentissait encore en moi aujourd'hui [...] »</p> <p>☞ « [...] il [le rire d'Anne – Sylvie] avait entraîné l'effondrement de cet autre monument funéraire qu'était la vie dans la famille Toulec. »</p>	p. 119 – 120.
4 (RDP)		La séparation des parents ; tentative et échec d'un dialogue de René avec son fils ; Anne – Sylvie quitte la Réunion.	<p>☞ « Car rien ne devait plus être pareil après l'explosion de ce rire. »</p> <p>☞ « Elle [la vieille Toulec], elle reste immuable. Elle attend. Quoi ? Je le sais maintenant, ou je crois savoir, ou j'imagine que je sais... »</p>	p. 120 – 128.
<u>5</u> (RP)	Yann recherche		☞ « Le cortège	p. 128 – 129.

	dans la théorie qui suit le cercueil de sa mère l'amant présumé pour lequel elle aurait quitté l'île.		remontait la grand – rue. » ☞ « [...] celui qui, apparu on ne sait comment à cette époque, ne relâchait plus le poids de sa présence invisible. »	
5 (RDP)		L'idéalisation de l'amant par l'enfant ; le manque de mère.	☞ « Je me vois qui sais sans savoir. » ☞ « Je ne saurai jamais. »	p. 129 – 130.
6 (RP)	Le mystère indissoluble des êtres.		☞ « Si j'avais cru trouver le secret de ma mère dans ce petit village d'Anjou, je m'étais bien trompé. » ☞ « Je n'ai jamais rien su de cet homme. »	p. 131.
6 (RDP)		Les derniers moments partagés entre mère et fils ; l'infamie sur les Toulec ; Lise au Butor ; la lettre de René pour expliquer la raison de son absence : l'avocat, le divorce ; Yann invite Lise au Butor ; la torpeur ; le conseil de famille.	☞ « Sans doute le jour où il passa le plus près de moi et où je perçus, sans la comprendre, sa présence, [...] » ☞ « La pluie s'égoutte des vêtements trempés et marque le parquet d'un cercle sombre. »	p. 131 – 164.
7 (RP / RDP)	L'enterrement et la fuite dans le cirque du père et du fils : la mort de la mère évoque dans l'esprit de Yann la mort de Yannou.		☞ « <i>Le Roi des Aulnes</i> » ☞ « Eric et Sylvain auraient – ils montré le même refus de vivre, une fois leur mère partie ? »	p. 167 – 169.
7 (RDP)		Père et fils dans la douleur de la femme et de la mère perdue.	☞ « Je revois Yann avec les yeux de mon père, alors. » ☞ « [...] les empreintes laissées dans le sable n'annoncent pas une charge future mais un siège déjà levé. »	p. 169 – 171.
8 (RP)	L'assistance dans l'ignorance du drame ; critique du refuge d'Hell Bourg devenu prison.		☞ « Oui, pour les gens d'ici, ignorant sans doute l'essentiel des événements passés, cette couronne immense pouvait marquer la repentance d'un fils [...] » ☞ « [...] la casquette et le trousseau de clé du maton. »	p. 171 – 172.
8 (RDP)		Le mutisme de Yann ; la visite des curieux ; la surveillance des lieux ; la perte de la tutelle de la douairière et l'abus des colons ; Nénène ; le tour de l'étang ; l'errance de Yann dans le cirque ; Yann dans la Grande Maison ; la	☞ « Je nous vois face à face. » ☞ « Ce silence. »	p. 172 – 196.

		lettre de la Veuve Noire à son fils ; remise de cette lettre à René ; suicide de celui-ci.		
2 (RP)	Retour à Paris ; la voiture, Muriel, les enfants.		<p>☞ « La nuit m'avait rejoint sur l'autoroute. »</p> <p>☞ « J'étais seul désormais à pouvoir encore me souvenir de lui. »</p>	p. 197 – 198.

Tableau n° 6 : Distribution séquentielle de *Sven*

SÉQUENCES	« CHAPITRES »	RÉCIT « NORDIQUE »	RÉCIT TROPICAL	INCIPIT ET PHRASES CLAUSULES	Pagination
1 RP1	1	Le gardien du phare et Emmanuel observent le bananier qui passe au loin.	Dans une région tropicale, un vieil homme sort de sa maison et crie le nom de son fils.	<p>« — Un bananier ! »</p> <p>« De nouveau je parlai de mon père : [...] ».</p> <p>« — Hier, il n'y avait pas d'écho quand il vous appelait. »</p> <p>« Quand je l'eus enfin capté, je ne bougeais plus. »</p>	p. 9 – 17. p. 18-19
2 RP3	1 2		Sven, un enfant de nature sauvage, suit à distance le vieil homme qui, retiré dans le cirque de Salazie, parcourt ses flancs.	<p>« — Il est près du téléphone. »</p> <p>« La sent-il seulement ?... »</p> <p>« Le vieillard ne se retourne pas au moment où Sven quitte l'ombre des bambous et s'avance silencieusement. »</p> <p>« Il pousse la grille qui s'ouvre en grinçant et remonte vers la maison. »</p>	p. 17-18. p. 21-27.
3 RP1	3	Emmanuel quitte le gardien du phare pour repêcher la future chambre de Sven ; l'attente d'Anne.		<p>« Comme tous les soirs précédents, je ne reposai mes jumelles qu'au moment où le soleil était sur le point de plonger derrière l'horizon. »</p> <p>« Je décidai d'y dormir cette nuit – là, sur une couverture à même le parquet. »</p>	p. 29-36.
4 RP3	4		• Sven se souvient du jour de son arrivée et remarque que certains objets	« Le voile de rosée sur l'allée ne s'est pas encore évaporé et semble de givre sous	p. 37-50.

	5		<p>et meubles disparaissent dans la maison et sont remplacés par des équivalents de moindre qualité ; la surveillance du vieillard ; Maya ; l'attente du coup de fil ; Sven seul dans la maison ; le retour du vieillard et la chambre interdite ; la vaisselle ; la même promenade que la veille jusqu'à la nuit.</p> <p>• l'attente du coup de fil ; le jeu (la marelle) interrompu sur ordre du vieillard ; la promenade – inspection ; le sentiment de danger ; le repas dans les hauteurs.</p>	<p>le soleil neuf. » « Il fait nuit noire quand ils rentrent à la maison. »</p> <p>« Mais l'humeur du vieillard s'assombrit. » « Sven le rejoint en courant. »</p>	p. 51-59.
5 RP1	6	Entretien d'Emmanuel et du gardien : l'aménagement de la chambre ; les coups de téléphone ; l'arrivée prochaine d'Anne ; la vision de l'enfant sur le cheval.		<p>« Le soleil commençait à se dégager de la ligne cotonneuse de l'horizon. » « [...] et parfois attaqué par les goélands quand il s'approchait trop de leur territoire. »</p>	p. 61-68.
6 RP3	7		Le coup de téléphone, Sven dans l'ignorance de son nom n'a pu se présenter ; la question à poser : « C'est Emmanuel ? » ; la méfiance grandissante de Sven ; le jeu du petit train (p. 72) ; dispute ; le retour du vieillard sur Maya.	<p>« — Monsieur... monsieur... Il y a eu un coup de téléphone ! » « Ils marchent dans la nuit, vers la maison où tout est éteint. »</p>	p. 69- 78.
7 RP1	8	Le gardien du phare rend visite à Emmanuel ; le mobilier de la chambre, les jouets ; Anne ou Sven ? (p. 82) ; le		<p>« La camionnette décrivit une large courbe sur la plage et s'arrêta. » « [...] et je suivais sur ses murs la piste éblouissante qu'y</p>	p. 79-85.

		laboratoire photo ; Sven, miroir d'Emmanuel.		traceraït la roue lumineuse déchiffrant la nuit. »	
8 RP3	9		<ul style="list-style-type: none"> • Sven raccroche, faute de pouvoir se présenter ; le téléphone en panne ; le rêve de la forêt et du cheval ; le petit train et sa maquette (p. 93 - 97). 	<p>« Un jour, le téléphone sonne à nouveau. »</p> <p>« Dehors, les branches du tamarinier grattent inlassablement les bardeaux. »</p>	p. 87-97.
	10		<ul style="list-style-type: none"> • Le petit train ; la promenade ; le vieillard apprend à Sven à monter Maya. 	<p>« C'est sans doute ça, la nostalgie. »</p> <p>« Il ne pense qu'à une chose : demain, ça recommence. »</p>	p. 99-104.
	11		<ul style="list-style-type: none"> • Le petit train (p. 105-107) ; séance d'équitation ; promenade au bord de la ravine ; la fin du jeu du petit train (p. 113). 	<p>« — Où est Emmanuel ? [...] »</p> <p>« Autrefois, on entendait chanter les cascades, pense l'enfant, mais maintenant elles aussi sont éteintes. »</p>	p. 105-114.
	12		<ul style="list-style-type: none"> • Sven songe à la figurine d'Emmanuel ; il rêve à Dune. 	<p>« Alors, dans ce silence où l'on pourrait entendre glisser les nuages [...] »</p> <p>« Très loin, à l'autre bout du cirque, un nouveau pan de mousse s'est détaché de la montagne, et la roche est nue depuis la crête jusqu'à la gorge de la ravine. »</p>	p. 115-119.
9 RP1	13	La livraison des rouleaux de clôture pour l'enclos du cheval de Sven ; la future chambre de Sven.		<p>« Le petit port avait un bruit de friteuse sous l'averse. »</p> <p>« Tu seras content, murmurai-je... Aujourd'hui j'ai travaillé pour toi. »</p>	p. 121-125.
10 RP3	14		<ul style="list-style-type: none"> • La vision de la Dame en vert, Solange : l'intrusion de Sven dans la chambre interdite ; fusion Sven – Emmanuel ; Sven s'isole pour rêver de Dune ; de retour, le vieillard lui tend le vieux 	<p>« Elle se croit chez elle ! », pense Sven au moment où il pousse la porte de la chambre et voit la femme. »</p> <p>« Faites qu'elle m'aime, que tout redevienne comme avant... »</p>	p. 127-139.

	15		<p>costume marin et l'entraîne dans le village de Salazie en ruines pour assister à la messe.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Retour de la messe ; la photographie marque page du livre de messe et le billet sur papier avion ; Emmanuel et Muriel imaginés ; les épis de maïs. 	<p>« Le <i>Ite missa est</i> le délivre. » « Quand il a fini, il relève la tête vers le vieillard qui le regarde toujours : — C'était bon ! »</p>	p. 141-148.
11 RP1	16	L'image obsédante d'Anne ; le gardien accepte qu'Emmanuel veille dans le phare les prochaines nuits.		<p>« Le vent soufflait du sud – ouest. » « Déjà j'imaginai ma veille silencieuse derrière les vitres, tandis que la croix des faisceaux balayerait les dunes, puis traverserait la mer. »</p>	p. 149-154.
12 RP3	17		<ul style="list-style-type: none"> • Plus de jeux pour Sven ; danger et menace ; le vieillard revit son passé dans le délire ; isolement de Sven ; il projette de s'enfuir ; Dune. 	<p>« Il n'y a plus de place pour le jeu dans l'enfance de Sven. » « [...] il ne reste que ce bruit de feuilles qui remonte d'arbre en arbre à travers les tamariniers. »</p>	p. 155-162.
	18		<ul style="list-style-type: none"> • Sven joue le rôle d'Emmanuel sous la direction du vieillard ; attente de Sven ; le vieillard délire de plus en plus, il confond Sven avec Emmanuel et lui défend de monter de Maya ; rêve de voyage ; Sven fait une excursion avec Maya et rentre à la maison. 	<p>« Sven se fait de terre, de pierre, ou de bois. » « Une fois dans le box il bouchonne la jument, puis revient prendre sa place, assis entre les caoutchoucs de la véranda. »</p>	p. 163-172.
	19		<ul style="list-style-type: none"> • Retour du vieillard qui va droit dans la chambre interdite ; Sven contre la porte de la chambre ; superstition de Sven : le chapelet protecteur ; la vision de la femme succube ; Sven 	<p>« Il fait presque nuit quand le vieillard rentre. » « Alors il rentre dans la maison, la petite feuille prisonnière dans son poing fermé. »</p>	p. 173-183.

			s'enfuit sur Maya en pleine nuit pour revenir.		
13 RP1	20	Le gardien attend Anne ; pas de bateau de passage aujourd'hui ; attente de Sven.		« Je guettais, immobile, pendant tous ces instants où les dunes sortaient de la nuit. » « Je n'osai pas penser au-delà. »	p. 185-188.
14 RP3	21		<ul style="list-style-type: none"> • La niche sous les caoutchoucs de la véranda ; Sven répète sa fuite vers l'île de la mer du Nord et l'homme au loden vert ; Sven n'accompagne plus le vieillard dans ses promenades ; à la nuit tombée, Sven part avec Maya plus loin que la dernière fois. 	« Elle est étrange, cette peur vague qui vous envahit [...] » « Il entre dans l'allée au moment où le disque du soleil commence à apparaître par-dessus les montagnes du cirque. »	p. 189-195.
	22		<ul style="list-style-type: none"> • De retour, il s'endort ; le grand jour ; il pénètre dans la chambre interdite ; l'album de photo et sa ressemblance avec Emmanuel ; la fureur du vieillard ; la fuite de Sven. 	« Il n'est jamais rentré si tard. » « Sous ses mollets qui se ferment, la jument prend le trot. »	p. 197-205.
15 RP1	23	<ul style="list-style-type: none"> • Anne dans la cabine à côté du passeur : l'hallucination du gardien ; Anne a disparu depuis huit ans ; Emmanuel part dans la lande pour observer l'arrivée de Sven ; il rêve son accueil. 		« Elle est là ! » « — Enfin ! dirai-je. »	p. 207-211.
	24	<ul style="list-style-type: none"> • Sven dans l'île du Nord avec Emmanuel ; la mort du gardien du phare ; nouveau départ de Sven ; Emmanuel le remplace à son poste. 		« Je m'étais dirigé vers l'étang dès que j'avais vu les deux formes blanches [...] » « — Vingt — trois heures quinze...Le <i>Molengat</i> entre dans 24 F...vitesse, douze nœuds. »	p. 215-224.

Tableau n° 7 : Distribution séquentielle de *Quelques Jours à Lyon*

CHAPITRES / SÉQUENCES	RÉSUMÉ	PAGES
<p>Chapitre I : retour de Romain Durieux à Lyon ; <u>Séquence 1 Lyon</u></p> <p><u>Séquence 2</u></p> <p><u>Séquence 3 Réunion</u></p>	<p>Gare de Lyon ; hôtel : nom du personnage, provenance de La Réunion (réservation) ; chambre. Les quais du Rhône ; l'exposition « Hommage à Simon Rivière », son père: avance sur les autres invités, la foule, Sonia, le carton d'invitation perdu ; sentiment de culpabilité envers Hélène, sa femme. Écrire ou donner des nouvelles à sa femme : aboulie ; souvenir du reproche de son indifférence par Hélène ; Hélène imaginée à Saint - Denis ; appelle et raccroche.</p>	<p>p.7-9</p> <p>p.10-15</p> <p>p.15-19</p>
<p>Chapitre II :</p> <p><u>Séquence 1</u></p> <p><u>Séquence 2 Lyon</u></p> <p><u>Séquence 3 Réunion</u></p> <p><u>Séquence 4 Lyon</u></p> <p><u>Séquence 5</u></p> <p><u>Séquence 6</u></p>	<p>Analepse : annonce de la commémoration Simon Rivière, par voie de presse, un an plus tôt ; Hélène pousse Romain à s'y rendre et prépare le voyage.</p> <p>Lyon, le lendemain de l'inauguration ; la « bâtardise » de Romain ; mort du père depuis dix ans ; Romain devant l'entrée de l'expo. ; proscritation.</p> <p>Conscience de ne pas répondre aux attentes de sa femme ; retour à l'hôtel ; 1^{ère} aperçue d'Ivana ; dans sa chambre : convocation de La Réunion : Hélène va chercher Mickaël, leur fils à l'école, emportement de la mère contre son enfant, réconciliation.</p> <p>Rêveries et remords ; déjeuner solitaire dans une brasserie ; café place Bellecour : une amie de sa mère le reconnaît, Romain nie son identité ; souvenir des entretiens de cette femme avec sa mère, quand il vivait à Lyon, enfant.</p> <p>Souvenir d'enfance : le parc, colère de la mère à peine sont-ils sortis, le rêve d'être un cheval, puis le rêve de son père qui a supplanté ses autres rêves.</p> <p>Le rêve du père se transforme en « album intérieur », puis en une collection d'un reportage de <i>Paris - Match</i> le concernant caché dans une cabane de chantier, à l'insu de tous ; évocation d'une Réunion imaginaire ; destruction de la cabane de chantier.</p>	<p>p. 21-23</p> <p>p. 23-24</p> <p>p. 24-28</p> <p>p.28-32</p> <p>p. 32-35</p> <p>p. 35-41</p>

<p>Chapitre III Réunion</p>	<p>Du rêve et de l'écriture ; Romain imagine la « post-existence » de son père de retour dans l'île de son enfance : Simon, à l'âge de sa mort, prend l'avion via Saint-Denis.</p>	
<p>Chapitre IV : le réveil de Romain Lyon <u>Séquence 1</u></p> <p><u>Séquence 2</u></p> <p><u>Séquence 3</u></p>	<p>Fin de la rêverie, sentiment de lâcheté pour n'être pas entré voir l'expo. ; le bâtiment, le guichet ; le groupe et le guide ; le commentaire de la visite ; les photos : la grand - mère, les Giroday ; l'absence de toute mention de sa mère et de lui - même ; l'interpellation de la guide.</p> <p>Elisabeth Keller, la cousine de Simon : révélations sur l'ascendant de Sonia sur Simon ; invitation à dîner, engagement de Romain à s'y rendre ; échange des coordonnées.</p> <p>Retour à l'hôtel ; Ivana Pacek ; souvenir de la dernière année passée à Lyon (lycée) // installation de Simon à Paris, après avoir passé 30 ans à La Réunion ; lecture de l'œuvre de Simon à la bibliothèque municipale ; formule le vœu de faire des études de Lettres puis d'écrire un ouvrage sur son père ; leurre de Romain offert à sa mère, puis à Hélène ; auto - négligence de sa mère ; Romain se rend à la maison d'édition de son père, à Paris, rue des Saints - Pères ; filature de Simon par Romain, dans le VI^{ème}, observe leur appartement ; le seul lien avec son père : celui de la vie onirique dans laquelle ce dernier vivait pour lui ; la réunion animée par Simon dans le café de la rue du Bac.</p>	<p>p.69-76</p> <p>p. 76-78</p> <p>p.78-88</p>
<p>Chapitre V : Réunion</p>	<p>Insomnie de Romain ; poursuit son rêve relatif à la postexistence de son père ; Simon, âgé, y revit une époque révolue de son enfance à La Réunion, avec Sonia et ses sœurs, adolescentes.</p>	
<p>Chapitre VI : retour au passé vécu : rencontre d'Hélène, à la Réunion : <u>Séquence 1 Lyon / Réunion</u></p> <p><u>Séquence 2</u></p>	<p>Lyon : analyse des effets du rêve pour Romain : fusion du rêve de son père, de l'île et de l'enfance imaginée ; analepse : premier séjour de Romain à la Réunion : solitude ; le directeur de thèse, Rananjalou.</p> <p>Hélène présentée à Romain par Rananjalou ; première mention de la ressemblance d'Hélène avec Sonia ; elle lui révèle qu'elle est la nièce de</p>	<p>p. 115-121</p> <p>p. 121-127</p>

<p><u>Séquence 3</u></p>	<p>Simon Rivière (fille de la sœur de Sonia, Marie-Hélène) ; elle raccompagne Romain à son hôtel.</p> <p>Hélène trouve un logement à Romain ; premier flirt ; elle lui montre la maison de Simon ; projet de réaliser ensemble l'ouvrage sur Simon Rivière ; Romain repousse à plus tard la visite de l'intérieur de la maison.</p>	<p>p. 127-130</p>
<p>Chapitre VII : <u>Séquence 1 Lyon / Réunion</u></p> <p><u>Séquence 2 Lyon</u></p> <p><u>Séquence 3</u></p> <p><u>Séquence 4 Réunion</u></p> <p><u>Séquence 5 Lyon</u></p>	<p>Lyon, l'hiver, sous la neige ; souvenir : un an auparavant, la rencontre avec l'éditeur, en présence d'Hélène : l'objectif de l'éditeur est d'assurer le lancement du livre en le publiant au moment de l'expo. ; l'ouvrage = l'échec de leur couple ; sentiment d'étrangeté à tout ; intervention d'un homme pensant écarter Romain d'un projet suicidaire, sur le quai.</p> <p>Ivana pénètre dans sa chambre ; ils s'endorment, elle dans le fauteuil, lui sur le lit.</p> <p>Réveil de Romain au milieu de la nuit ; Ivana n'est plus dans le fauteuil ; le remords.</p> <p>Hélène, à Salazie, amène Mickaël chez sa tante, Michèle (« Michou »), pour qu'elle le garde la journée ; bain d'Hélène dans la rivière de Mât.</p> <p>quartier de la Part-Dieu, à Lyon : Romain rend visite à Sonia, veuve de son père; qualité de la relation Sonia - Simon : les rapports de force ; Sonia suggère la séparation de Romain avec sa nièce, Hélène (p. 153).</p>	<p>p. 131-136</p> <p>p. 136-138</p> <p>p. 138</p> <p>p. 138-142</p> <p>p.142-155</p>
<p>Chapitre VIII : <u>Séquence 1 Réunion</u></p> <p><u>Séquence 2 Lyon</u></p> <p><u>Séquence 3</u></p>	<p>Hélène à Salazie : Romain rêve son accident de voiture, le corps d'Hélène disloqué : cauchemar.</p> <p>Réveil de Romain, à 2 H00 ; le cauchemar donne une forme à la mort symbolique d'Hélène pour Romain, « Sonia l'avait assassinée. » ; angoisse de Romain.</p> <p>Révélation d'Ivana de sa situation irrégulière en France et de son abandon par Henri Favier ; coup de tel. : invitation à dîner d'Elisabeth Keller.</p> <p>Le dîner chez les Keller ; le « cours</p>	<p>p. 155-157</p> <p>p. 158</p> <p>p. 159-161</p>

<p>Chapitre XI : <u>Séquence 1</u></p> <p><u>Séquence 2</u></p> <p><u>Séquence 3</u></p>	<p>Réveil à l'aube, Lyon ; direction le Rhône, à la recherche d'un café ; les éboueurs ; le quai, la Saône ; demi-tour, un café, déjeuner.</p> <p>Compte à rebours avant le retour à La Réunion ; vision d'Hélène ; café Place de la Croix - Rousse, projet d'y faire une pause avant de rentrer à l'hôtel pour dormir.</p> <p>Hélène dans le café ; annonce à Romain de la séparation ; « ce n'était pas lui qui se vengeait de Simon Rivière, mais bien celui - ci qui, à travers sa famille, se vengeait de lui. » (p. 225).</p>	<p>p. 215-217</p> <p>p. 217-219</p> <p>p. 219-227</p>
<p>Chapitre XII : <u>Séquence 1 Prague</u></p> <p><u>Séquence 2</u></p> <p><u>Séquence 3</u></p> <p><u>Séquence 4</u></p>	<p>Retour à l'hôtel, paye la note et part ; T.G.V. pour Paris ; train pour Prague, changement à Berlin.</p> <p>Prague, Praha 4 ; journée, circonvolution vers Mala Strana ; la nuit, la vieille place.</p> <p>La Narodni Galerie : « La Femme au caraco vert », Schiele et « La Vierge », Klimt ; sa chambre, le papier bleu indiquant l'adresse d'Ivana.</p> <p>Le domicile d'Ivana ; entretien et accueil des parents d'Ivana ; attente d'une lettre au moins d'Ivana ; retour chez la logeuse.</p>	<p>p.229-232</p> <p>p. 233-235</p> <p>p. 235-236</p> <p>p. 236-242</p>
<p>Chapitre XIII : <u>Séquence 1</u></p> <p><u>Séquence 2</u></p> <p><u>Séquence 3 Le Nord</u></p>	<p>Etat de choc (rendez-vous manqué avec Ivana, sans une lettre) ; la recherche du grand rêve blanc ; prend congé.</p> <p>Voiture louée, direction, la frontière allemande, les monts de Bohême ; les aulnes ; la mer Baltique, après deux jours de route ; Hambourg sur l'Elbe ; agence de voyage, billet pour « Le Nord » (Helsinki, Rovaniemi, ...).</p> <p>L'aéroport de Rovaniemi ; le chauffeur et l'« immense Mercedes noire » ; la forêt ; le radio - téléphone de + en + rare ; la neige ; le dernier regard sur la nuque du chauffeur.</p>	<p>p. 243-246</p> <p>p. 246-252</p> <p>p. 252-256</p>

Tableau n°8 : Séquences de *Mademoiselle*

SÉQUENCES	RÉSUMÉ	PAGES
<u>Séquence 1</u>	Le reproche réciproque (fils responsable de la « transparence » de la mère ; mère responsable de ce qu'est devenu le fils) ; amour et dépendance ; l'aboulie.	p. 7-10
<u>Séquence 2</u>	Les deux univers, passé et présent (Enfer et Paradis respectivement)	p. 10-12
<u>Séquence 3</u>	Le regard des autres et le sentiment de honte ;	p. 12-16
<u>Séquence 4</u>	L'obéissance et l'image rêvée du fils ; le désir et la trahison ;	p. 16-21
<u>Séquence 5</u>	Le jeu de rôle ; l'aboulie sous l'éclairage du séjour à Paris ; retour à l'île et victoire de la mère ; objectif de la prise de parole : le « bilan » (p.27) ;	p. 21-27
<u>Séquence 6</u>	Les Nativel et la pitié ; invitation pour la Plaine des Cafres ;	p. 27-33
<u>Séquence 7</u>	Bonheur de la mère à la Plaine des Cafres ; « Mademoiselle » ; 1 ^{ère} évocation du passé français (p.35) ;	p. 33-35
<u>Séquence 8</u>	Le passé français connu de tous excepté du fils ; la joie de Melle Feuguet, confidente de la mère Nativel ; monsieur Nativel ; les filles Nativel (Marie-Claire, Solange et Sylvie) ; du fils asexué au fils castré ; le désir sexuel « révélé » ; le fantasme des deux sœurs (le guet-apens) et la castration ; l'anecdote de la porte entrebâillée par Marie-Claire ; le guet-apens des deux sœurs et l'interdit ; le songe de l'interpellation par l'agent de police.	p. 35-52
<u>Séquence 9</u>	La faute originelle, le père ;	p. 52-54
<u>Séquence 10</u>	« le jamais nommé » (p.55) ; le corps et le père : interdit et désir ; l'aliénation et l'invalidité de l'âme ; l'échec de la mère et du fils : n'avoir su retenir le père ;	p. 54-67
<u>Séquence 11</u>	Non acceptation de soi et pitié pour la mère ; le « soulagement » qu'apporte les Nativel ; pitié de soi pour soi ;	p. 67-69
<u>Séquence 12</u>	Tolérance et charité des Nativel ; ambivalence de Mme Nativel ; « porter la croix » ; le pacte du mariage et le nom : l'Eden méphitique ;	p. 69-77
<u>Séquence 13</u>	Le gendre préféré ; le mariage décidé par Sylvie ;	p. 77-80
<u>Séquence 14</u>	Sylvie négatif de Marie-Claire (emblématique) ; le « devoir devenir » ; fils propriété de la mère : rôle du personnage ;	p. 80-84
<u>Séquence 15</u>	La charité de Sylvie ; Sylvie, pendant de la mère ; le fils façonné pour Sylvie ; homo- phobie de Sylvie, de	p. 84-90

	Mme Nativel et de la mère ;	
<u>Séquence 16</u>	Les portes de l'Eden : Marie-Claire et l'île ;	p. 90-93
<u>Séquence 17</u>	Sylvie aide la mère à « revenir » (impossible avec Marie-Claire) ; la mort de la mère au milieu des volailles (p.94) ;	p. 93-95
<u>Séquence finale</u>	Circonstance du « dialogue » avec sa mère, l'anniversaire de sa mort ; les deux garçons préservés de la tyrannie de la mère : victoire du fils ; fonction du bilan : « le repos de l'âme » de la mère comme du fils.	p. 95-97

Tableau n° 9 : Répliques et réactions de la mère, semblables à des didascalies internes, dans *Mademoiselle*

SÉQUENCES	RÉPLIQUES ET RÉACTIONS DE LA MÈRE	PAGINATION
1	« Tu hoches la tête avec amertume, tu marmonnes, tes lèvres bougent, [...] » « Ah ! Te voilà tout de suite calmée parce que j'ai employé le mot « amour » ! » « Arrête ! Je vois ton hochement de tête lourd de sous – entendus. Je vois la façon dont tu embrasses du regard la pièce où nous sommes [...] »	p. 8 p. 8 p. 10
2	« Laisse – moi parler ! Ne te défends pas ! Ne cherche pas à expliquer ! »	p. 12
3	« Cette fois c'en est trop ! J'en ai trop entendu ! » t'exclames-tu en te levant et en fermant ton imperméable avec une colère qui se reporte sur ses boutons. »	p. 16
7	« Je m'y attendais : tu t'indignes de m'entendre ainsi parler des Nativel. »	p. 33
8	« Voilà que tu t'indignes à nouveau. » « Non, bien sûr, cette scène ne s'est pas passée. » « Oui, mère, cette scène je l'ai vécue avec autant d'intensité que si j'étais tombé dans le guet-apens. »	p. 35 p. 48
9	« Non, mère ! Ne t'enfuit pas à nouveau vers la porte, les pommettes cramoisies, au moment où j'aborde ce sujet. » « Oui, mère, qu'est-ce que nous en avons fait ? »	p. 52 p. 54
10	« Tu t'indignes, tu t'agites. L'émotion fige tes traits, tes yeux semblent se ramasser au fond de leurs orbites, ton regard se durcit. « C'est lui qui est parti ! t'exclames – tu. C'est lui qui m'a abandonné, qui t'a abandonné ! Je n'allais quand même pas lui entretenir un culte ! »	p. 54
11	« Je ne savais pas que tu me détestais à ce point ! » t'exclames – tu. » « – Tu n'as pas honte ! t'indignes-tu. Après tout ce qu'elles ont fait pour nous ! » « – C'est comme ça que tu les remercies pour t'avoir accepté comme gendre ! »	p. 67 p. 68 p. 69
13	« Non ! Tais-toi ! »	p. 77
14	« – Mais ce n'est pas vrai ! dis-tu. Sylvie t'aimait ! Cela crevait les yeux ! Et toi aussi tu l'aimais ! Il suffisait de vous voir ensemble ! »	p. 80
15	« Pourquoi te récries-tu à nouveau ? »	p. 84
16	« Pourquoi me regardes-tu avec ces yeux-là ? »	p. 90

Annexes II :

Carte n°9 : Les rivières lodsiennes



Table des illustrations

Schéma n° 1 : Répartition des récits A, B, C et D dans les différentes parties de <i>La Part de l'eau</i>	38
Schéma n° 2 : Interaction des personnages de <i>La Part de l'eau</i>	40
Tableau n° 1 : Valeurs des temps dans le premier volet du rêve de la pré-origine dans <i>Le Bleu des vitraux</i>	69
Tableau n° 2 : Valeurs des temps dans le second volet du rêve de la pré-origine dans <i>Le Bleu des vitraux</i>	71
Schéma n° 3 : Dialectiques des personnages féminins / états psychiques / espace triangulaire	76
Carte n° 1 : Les Escalles lodsienes	261
Tableau n° 3 : La Représentativité des trois espaces	267
Tableau n° 4 : L'espace autre	268
Carte n° 2 : Carte de Lyon	340
Carte n° 3 : Paris 5 ^{ème} et 6 ^{ème} arrondissements	341
Carte n° 4 : Saint-Denis, les quartiers lodsiens	350
Carte n° 5 : Les rues et les monuments de Saint-Denis dans les années 1940-1950	355
Carte n° 6 : L'île nordique, d'après l'île de Texel	364
Tableau n° 5 : Répartition des communes de la Côte au Vent et de la Côte Sous le Vent	388
Carte n° 7 : La Dialectique littorale	390
Photographie n° 11: Jean Lods enfant, aux Trois Bassins	404
Schéma n° 4 : Prisme du désinsaisissable du lieu (L)	410
Schéma n° 5 : Les trois âges du fils et les trois âges du père qui déterminent la carte de <i>Sven</i>	412
Schéma n° 6 : Figure A, les interactions du travail mémoriel avec la relation entre les joueurs	416
Tableau n° 6 : Distribution de l'épopée Toulec	439
Carte n° 8 : Les Toulec dans <i>Le Bleu des vitraux</i> , page 43 et page 159	442
Photographie n° 2 : Jean Lods, adolescent, à Mare à Citrons avec le Père Brunet	445
Photographie n° 3 Domaine de Mare à Citrons en 1974	492
Tableau n° 7 : Occurrences de la comparaison construite avec <i>comme</i>	545

¹ Toutes les photographies présentes dans cette thèse de doctorat nous ont été confiées par l'auteur et sont publiées avec son autorisation.

Tableau n° 8 : Occurrences de la locution conjonctive <i>comme si</i>	547
Tableau n° 9 : Occurrences de la proposition conjonctive exprimant la cause présumée	555
Schéma n° 7 : Logique causale de Martin dans <i>La Morte saison</i>	581
Tableau n° 10 : Mise en relief de la comparaison hypothétique par le présentatif seul	614
Tableau n° 11 : Occurrences de la proposition conjonctive exprimant une interprétation	646
Schéma n° 8 : La Volition supposée	652
Tableau n° 12 : Occurrences de la proposition conjonctive exprimant la simulation	686
Tableau n° 13 : Occurrences de la proposition conjonctive exprimant la similitude	709
Annexes	
Carte n° 9 : Les Rivières lodsiennes	XXVII

Table des Matières

Remerciements	2
Abréviations	4
Introduction	5
Première partie	
Le Temps d'avant la création ou l'exhibition du secret	26
Chapitre 1	29
La Récursivité structurelle	
A. <i>Le Silence des autres</i> et <i>La Part de l'eau</i> : le non événement répété	35
B. <i>Le Bleu des vitraux</i> , <i>Quelques Jours à Lyon</i> : le passé qui fait retour et la métalepse onirique	51
B. 1. <i>Le Bleu des vitraux</i>	
B. 1.1. Analyse séquentielle	51
B. 1. 2. Le Rêve de la pré-origine	56
B. 2. L'Espace-temps triangulaire comme scène : <i>Quelques Jours à Lyon</i>	75
B. 2. 1. La Dynamique des dialectiques	75
B. 2. 2. Le Rêve du retour du père post-mortem	80
C. <i>La Morte saison</i> et <i>Mademoiselle</i> : la répétition préalable à une non représentation	89
C.1. <i>La Morte saison</i>	90
C. 2. Le Contre-chant de <i>Mademoiselle</i>	98
Chapitre 2	105
La Répétition de la scène	
A. « Nourrir ses ancêtres »	106
B. Les Fantaisies appelées par les « conflits oedipiens »	119
C. Les « foires aux vanités »	123
C. 1. <i>Sven</i> : la métalepse au niveau de l'histoire	124
C. 2. Le Train miniature	130
C. 3. Fantaisie relative à Emmanuel enfant	140
C. 4. « Encore / faire comme si / encore »	143
D. L'écriture d'un présent immémorial	147
D. 1. Le Miroir du présent déjà passé	148
D. 2. La Détermination de l'espace dans la fabrique d'éternités	154
D. 3. Le Temps absolu	
Du Même éternellement à l'éternel originel	155
La Permanence de l'être-là	159
D. 4. L'Anti-mémoire réitéré	164
Chapitre 3	
Le Corps manifesté	168
A. Le Corps érotisé	171
A.1. La Descente, l'élévation	171
A. 2. La Scène intime	186
B. L'Avalage	
B. 1. La Dévoration	192
B. 2. La Clausturation	195
B.3 La Contamination	201
C. L'Aliénation	209
D. Le Corps rêvé ou le rêve de mort	223
D. 1. La Visiteuse nocturne	223
D. 2. Fantaisie sur la mort d'Hélène	230

Deuxième partie	259
La Géographie lodsienne	
Chapitre 1	
Le continent, la mer, l'île	266
A. L'Antithèse insulaire : le continent	269
A .1. Le Vis-à-vis de l'île et du continent	269
A distance, in absentia	270
A. 2.Le rêve de l'île	271
La projection insulaire	273
Les routes vers les îles	274
B. L'Océan, la mer	277
B. 1. Du Miroir de la mer à la bouche avalée	278
La Référence marine	278
Plongée du regard	279
Le Chronotope crépusculaire	282
L'Ecran de la mer ou la fin du vide	287
B. 2. La Bouche avalée	291
Les Entrailles de la mer	291
Avaler l'avaleuse	293
L'Elément mimétique	296
Les Météores marins	298
C. L'île de La Réunion	301
C. 1. Contexte dans lequel s'élabore le dire de l'île : la rivalité île/métropole	302
L'Aura de la France continentale	303
Exotisme et « couleur locale »	304
C. 2. L'île, espace de discours	306
Les Dissonances de la propagande de « l'Empire » : la colonialité	306
La Mission civilisatrice ou la mise en cause de l'église chrétienne réunionnaise	307
Le Sillage du sentiment de supériorité de la métropole	310
La Sexualité et la filiation coupable	310
C. 3. L'île, espace mental	317
Continuité spatiale, rupture temporelle : l'obsession insulaire	
Le nord-sud insulaire	317
La Discontinuité temporelle	318
L'île bastion	320
De la Désaffectation à la désaffectation de l'île	321
La Séparation île-continent	323
C. 4. L'île comme objet	324
La Quête	324
Le Rejet	326
Le Retour impossible	327
L'île malade	329
Chapitre 2	
Pour une Partition de l'Autre de l'Autre : l'Europe, le chef-lieu tropical et l'espace nordique	330
A. Les Capitales occidentales : la disqualification de l'espace dans la dialectique de l'art et de la culture	
A. De l'Art vivant déjà mort à l'Histoire suspendue	332
A. 1.De l'Art vivant déjà mort : Lyon et Paris	332
A. 2. Au Seuil de l'espace créatif : Prague	343
B. Comme figée dans l'Histoire : Saint-Denis	346

	B. 1. Les Quartiers de Saint-Denis	350
	B. 2. Les Rues de Saint-Denis	355
	B. 3. Les Monuments de Saint-Denis	361
	C. L'Espace nordique : de la promesse d'une terre, promesse d'hospitalité à la <i>mort avalée</i>	363
	C. 1. Les Oiseaux	365
	C. 2. Le Ciel	368
	C. 3. Les Dunes	371
	C. 4. Le Centre et le bout de l'île	377
	C. 5. L'Autre de l'Autre ou <i>la mort avalée</i>	378
Chapitre 3		
L'espacement pluriel		383
	A. Le Quadrillage des grandes familles	384
	A. 1. L'Instrumentalisation de l'espace	
	La Spatiophagie	392
	L'Espace héréditaire	394
	L'Espace fonctionnel	395
	A. 2. Un Monde fermé sur lui-même	405
	B. L'Espace comme <i>œuvre de l'œuvre</i>	
	B. 1. Le Vertige de l'espacement : <i>Le Bleu des vitraux</i> et <i>Sven</i>	407
	Père-fils : la quête de la place	411
	Fascination / dissimulation / réversibilités	415
	Mémoire du jeu / mémoire des joueurs	
	B. 2. Le Domaine, l'espace aliénant	
	Bois-Rouge / Terre Rouge	429
	Lieux de vie / lieux de passage	433
	B. 3. L'Espace Religieux	
	<i>L'Iliade</i> des Toulec	439
	L'Espace de l'Eglise	444
	Le Sceau de la Chute	447
	C. La Maison domaniale	453
	C. 1. L'Extériorité des limites : jardin, terrasse et perron	453
	C. 2. Au cœur de la toile la « Grande maison » coloniale	476
	La Superbe coloniale : la Démesure	480
	La Blancheur	483
	La Maison-temple	493
	La Maison-oiseau	497
	C. 3. Le Poulos de la maison : la véranda, la varangue	499
	C. 4. Une Majesté menacée	
	Clair/obscur	513
	Le Centre perdu	519
	La Maison-navire	522
	5. Un Espace <i>vide</i>	526
	La Nuit, le silence	528
	La Plasticité, la matière : objectivation et délabrement	532
	Lieu de l'oubli oublié	535
Troisième partie		
<i>Comme si</i> : l'entre-deux de la comparaison et de la métaphore		542
Chapitre 1		554
La cause présumée		
A. Le Probable possible / plausible		554
A. 1. L'Illocutoire		
Le Regard		555
Le Sourire, le rire, l'éclat de rire		562
Le Corps		566
Le Rythme du mouvement, la vitesse du geste		575

	La Présence / absence	579
	Une Sensation, un sentiment	580
	Le Mutisme	583
	A. 2. Le Locutoire	
	Modalisation de l'énoncé et / de l'énonciation	584
	Tonalité, timbre de voix	592
	B. Le Possible improbable	
	B. 1. La Chose, l'objet	596
	B. 2. La Logique de l'absurde	600
	B. 3. L'Attente, l'espace vide	608
	B. 4. L'Irruption de la <i>poésis</i>	609
Chapitre 2 : L'Explication et l'interprétation, ou la cause inventée		613
A. L'Explication		
	A. 1. Les présentatifs et l'atténuation	618
	A. 2. Le Balancement	622
	A. 3. La Faillite de l'intuition	626
	A. 4. De la Non-présence à la non-existence	636
B. L'interprétation		644
	B. 1. Les Sentiments supposés	647
	B. 2. De la Dette imaginaire au malentendu	650
	B. 3. La Volition supposée	652
	B. 4. Les Métamorphoses inédites	672
	B. 5. L'Entre-deux cultures	679
Chapitre 3 La Simulation et les similitudes ou l'instrumentalisation de l'analogie		683
A. La Simulation		
	A. 1. La Copie	687
	<i>Comme si</i> dans la répétition	687
	L'Imitation	688
	A. 2. La Feinte	
	La Dérobade	690
	Le Jeu	693
	Les Tentations de « la folie de simulation »	695
	La Duplicité	696
	A. 3. La Dénégation	699
	A. 4. Le Jeu de rôle	704
B. Similitudes		708
	B. 1. Le Toucher, le contact	710
	Dominer	710
	La Tentation de la destruction	711
	Du Chaud et du froid	713
	Le Langage tactile	714
	B. 2. Le Regard	716
	L'Identité	716
	L'Attente	718
	La Vigie	720
	B. 3. Le Corps immobile / en mouvement	722
	Le Mouvement/ l'immobilité qui appelle un mouvement	722
	Le Mouvement clos	723
	L'Immobilité : alliance du corps et de l'esprit	724
	Un Mouvement pour un état	725
	Le Mouvement face la mort	727
	B. 4. L'Angoisse de castration	728
	B. 5. Aujourd'hui comme hier ou le piège de la remembrance	733
Conclusion		738

Bibliographie		747
Index		769
Annexes	I. Montages séquentiels	I
	II. Carte n° 9 : Les	
	Rivières lodosiennes	XXVII
Table des illustrations		805
Table des matières		807

RESUMÉ DE LA THÈSE EN FRANÇAIS

Cette thèse de doctorat présente une monographie qui porte sur l'œuvre romanesque de Jean Lods. Sans être autobiographique, ni autofictionnelle, rigoureusement, elle relève des littératures personnelles (dominante de la première personne, irruption de la *bio* de l'auteur, identification captatrice). L'île de la Réunion des années 1940-1950, dans laquelle l'auteur a passé son enfance, fait l'objet d'une représentation singulière, liée à l'exil de l'écrivain. Sa mise en scène, dans le prisme que réalisent l'Europe, l'Océan Indien et l'espace nordique, donne lieu à une géographie imaginaire originale et à une *écriture-espace* dont nous relevons les héritages et les dépassements inédits caractéristiques de la post-modernité. La scénographie de cet espace donne à lire un « enspacement multiple », expression grâce à laquelle nous désignons le parcours que signifie la quête subjective de la *place*, et qui, profondément marquée par les *lisières* que sélectionnent les narrateurs-personnages, est ici solidaire d'un *lieu* d'autant plus aliénant qu'il est inaccessible. Que doit cette spatialité au traumatisme dû aux contradictions propres à la colonialité des « grands blancs » qui ont ouvert leur foyer à cette enfance ? Comment, tout en s'efforçant de le surmonter, porte-t-elle les stigmates de la fin de l'impérialisme français et manifeste-t-elle les déchirements post-coloniaux / postcoloniaux ? Nos analyses littéraires du texte croisent plusieurs démarches (comparatisme, interdisciplinarité qui allie l'histoire, la psychanalyse, l'ethnopsychanalyse et la philosophie) afin d'exposer des éléments et des perspectives qui permettent une approche pertinente et nuancée de ces questions.

TITRE DE LA THÈSE EN ANGLAIS :

Self Representation through textualisation of the insular space of the Réunion : study of Jean Lods's work

RESUMÉ DE LA THÈSE EN ANGLAIS

This doctorate dissertation is a monograph on the novels by Jean Lods. Although his work is not strictly speaking autobiographical nor autofictional, it has something to do with personal literature (predominance of the I, interventions of the author's life into the narrative). The Réunion Island in the 1940s and 1950s, the time of the author's childhood, is the object of a peculiar representation, linked to the exile of the writer. His staging, in a triangle shaped by Europe, the Indian Ocean and the North, is creating an original imaginary geography and a *space-writing* whose heritage and innovations characteristic of our post-modern age the present work focuses on. The staging of that space is delivering to the reader a "multiple spacing," an expression thanks to which we refer to the journey signified by the subjective quest of the *place* which, deeply marked by the edges chosen by the narrator-characters, is interlinked with a locus all the more alienating as it is inaccessible. What is the impact on this space of the trauma due to the contradictions of the colonialism of the "great whites" who opened their home to this childhood ? How does it bear the signs of the end of French imperialism, yet trying to overcome them, and how does it signify post-colonial/postcolonial rifts? In our literary analyses, we resort to several fields of research (comparative literature, history, psychoanalysis, ethnopsychanalysis and philosophy) in order to expose elements and perspectives allowing a relevant and nuanced interpretation of these questions.

DISCIPLINE-SPECIALITE DOCTORALE

Littératures française, francophones et comparées

MOTS-CLES

Jean Lods. Ile de la Réunion. Insularité. Francophonie. Littératures personnelles. Roman autobiographique. Représentation de soi. Ecriture-espace. Exil. Géographie imaginaire. Espace. Lieu. Place. Post-colonialisme. Postcolonialisme. Comparaison hypothétique. Métaphore chimérique.